



журнал герб

№ 1012-283

21 59 1/2

ИМЕЕТСЯ
МИКРОФИЛМ



1-258H

349

260 M

Суперла Къаѣ



1902

№ 5-6.

1902.

No. 5-6.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

- Ганс фонъ-Марэ. 23 снимка съ его произведений.
Выставки 1902. Снимки съ работъ Бакста, Бенуа, Богаевскаго, Браза, Вальтера, Врубеля, Головина, Гробаря, Жуковскаго, Кузнецова, Лансере, Латри, Маковской, Петровицовой, Рабушкина, Рылова, Рупина, Спрова, Трубецкая, Цюллинкаго, Чиркова.
Н. Рерихъ. 11 снимковъ съ его произведений.
Обзоръ иностранныхъ изданій. Л. Фредерикъ, Дж. Сванъ.

Приложеніе.

- А. Лепэръ. Гравюра съ краскахъ. (хромолитография (facsimile)).

ТЕКСТЪ.

- Л. Шестовъ. Филозофія триади (гл. VIII—XV)
В. Розановъ. Помня
Н. Грабаръ. Гансъ фонъ-Марэ.
Ст. Яремичъ. Художественная выставка въ Мюнхенѣ
Н. Грабаръ. По Европѣ. 3—4.
В. Кандинскій. Корреспонденція изъ Мюнхена.
В. П. Польскій художественный журналъ.
Ст. Пшибышевскій. На путяхъ души. (перев. съ польскаго).
Д. Ф. Журналы.
Д. Бѣжанецкій } Книги.
Д. Шестаковъ. }
Замѣтки.
Объявленія.
Къ № 5—6 приложены оглавленіе и титул-блатъ тома VII журнала.

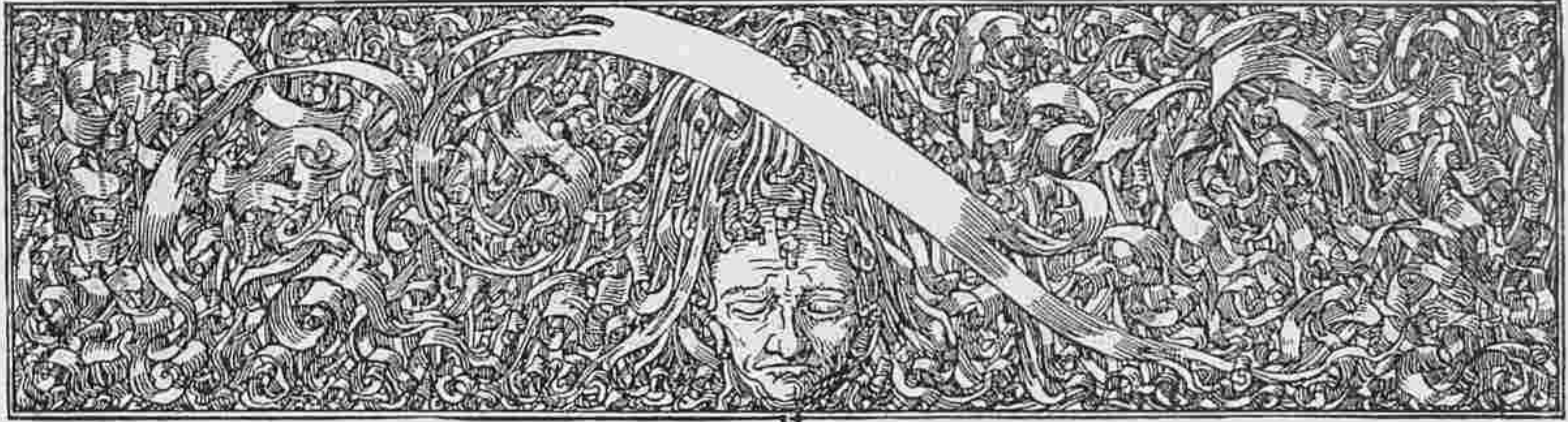
SOMMAIRE.

ILLUSTRATIONS.

- Hans von Marées (23 illustr. p.p. 265—284).
Les expositions de 1902. (suite) 30 ill. p.p. 287—308 et 316.
N. Roerich. (11 illustr. p.p. 309—315).
Revue des Revues. L. Frédéric et Swan. (4 illustr.).
HORS-TEXTE.
A. Lepère. Gravure en couleurs, sur bois. (Fac-simile en chromo-lithographie).

TEXTE.

- L. Chestoff. Nietzsche et Dostoïewski. VIII—XV.
B. Rosanow. En Italie.
I Grabar. Hans von Marées. 1837—1887.
E. Yaremitch. Correspondance de Kiew.
I Grabar. En Europe.
B. Kandinski. Correspondance de Munich.
St. Przibyszewski. Les voies de l'âme. (Trad. du polonais).
V. P. Une revue d'art, éditée à Varsovie.
Livres.
Revue.
Notices.

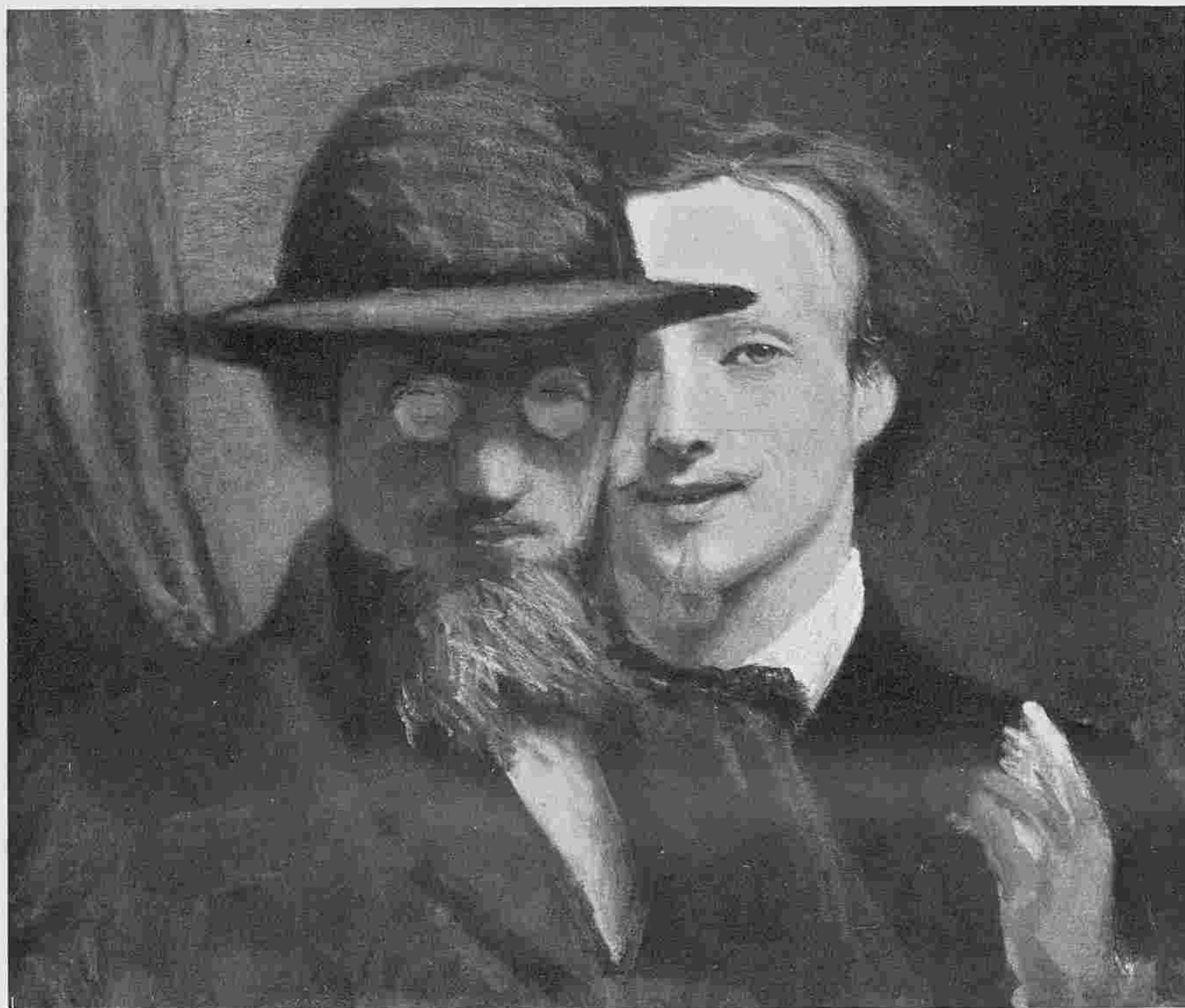


5

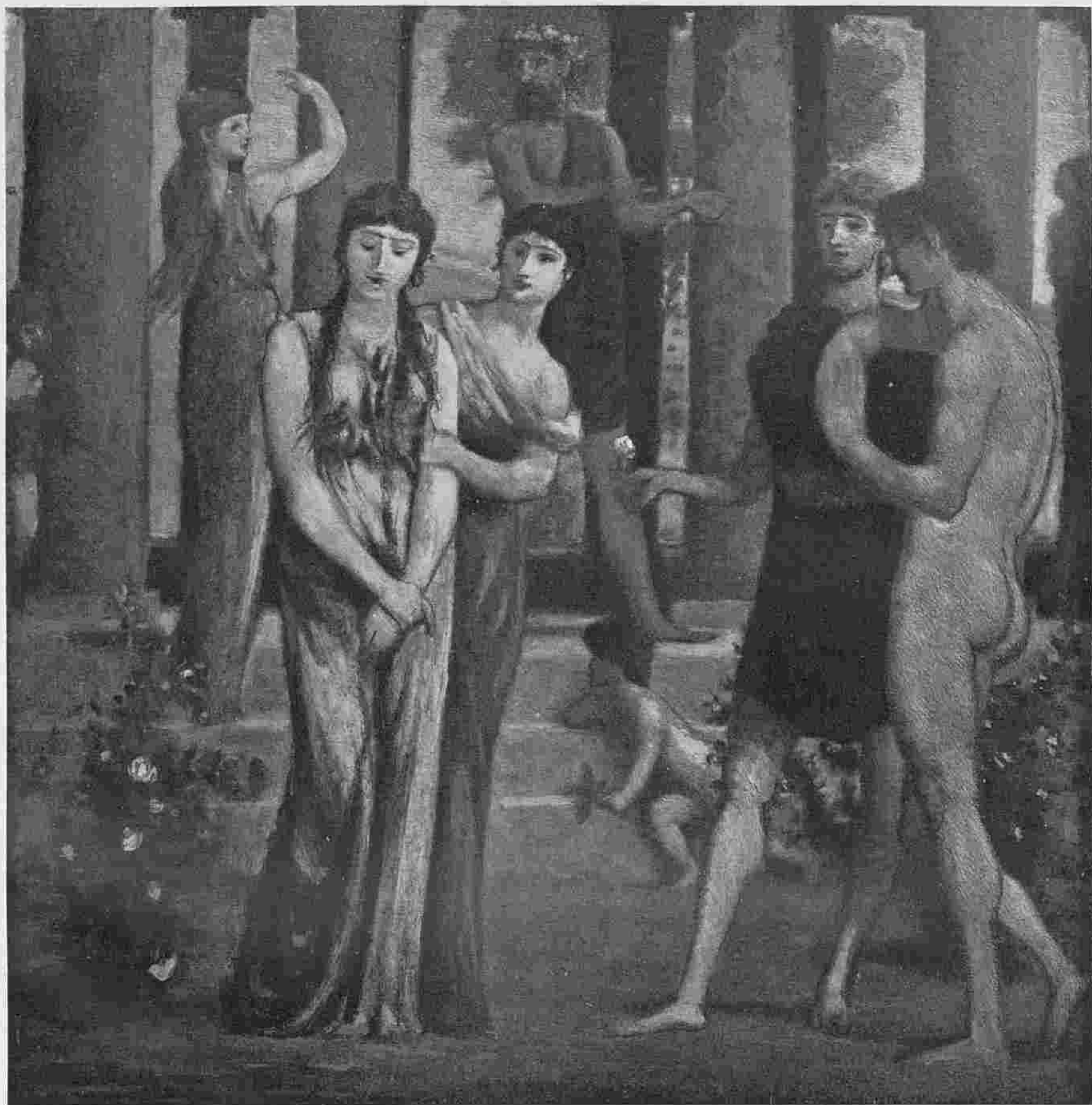
Г А Н С Ъ М А Р З .



*Г. Марз (Hans v. Marées).
Собственный портретъ.*



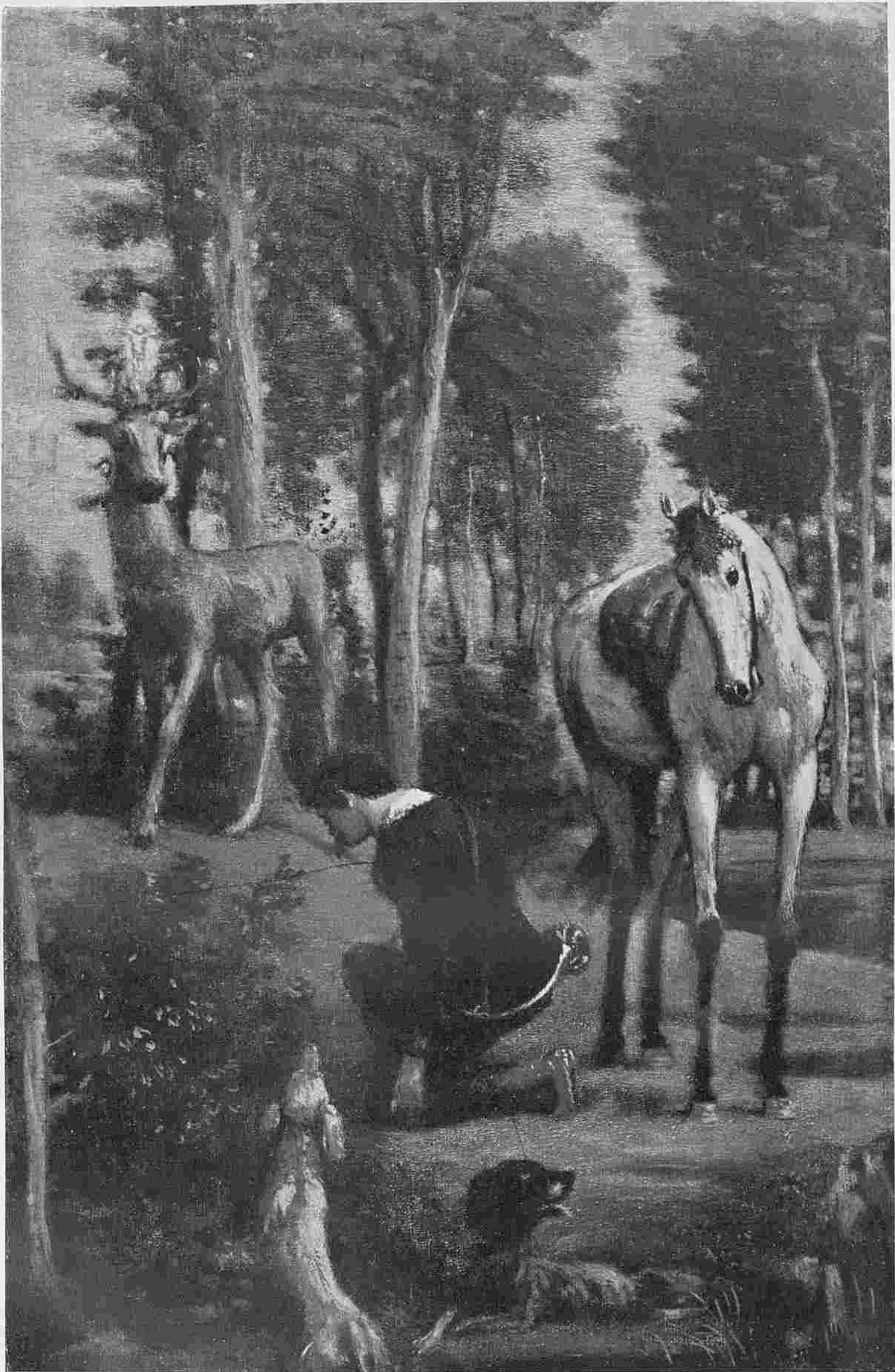
Г. Марэ (H. v. Marées)
Ленбахъ и Марэ.



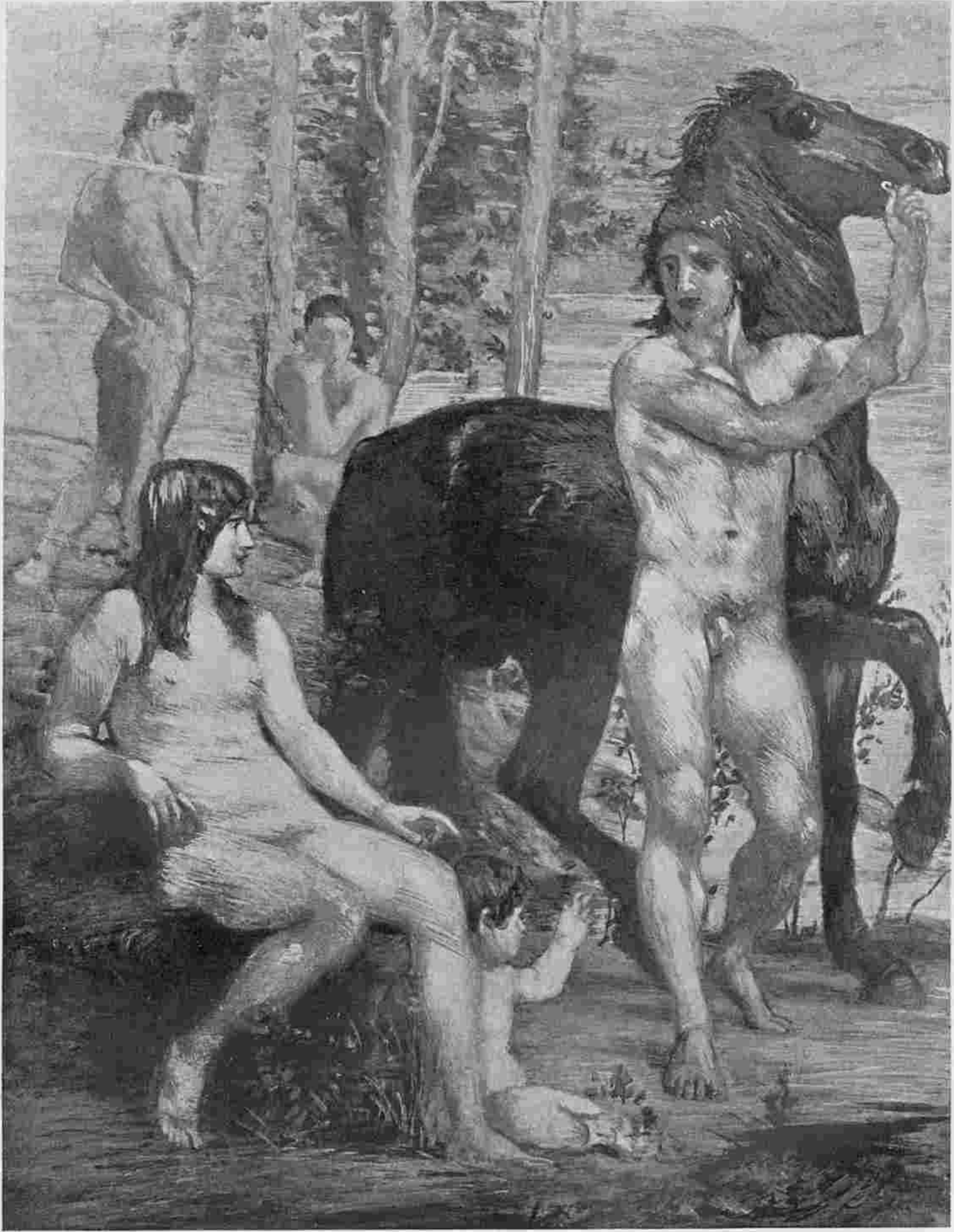
*Г. Марз (H. v. Marées).
Декоративное панно.*



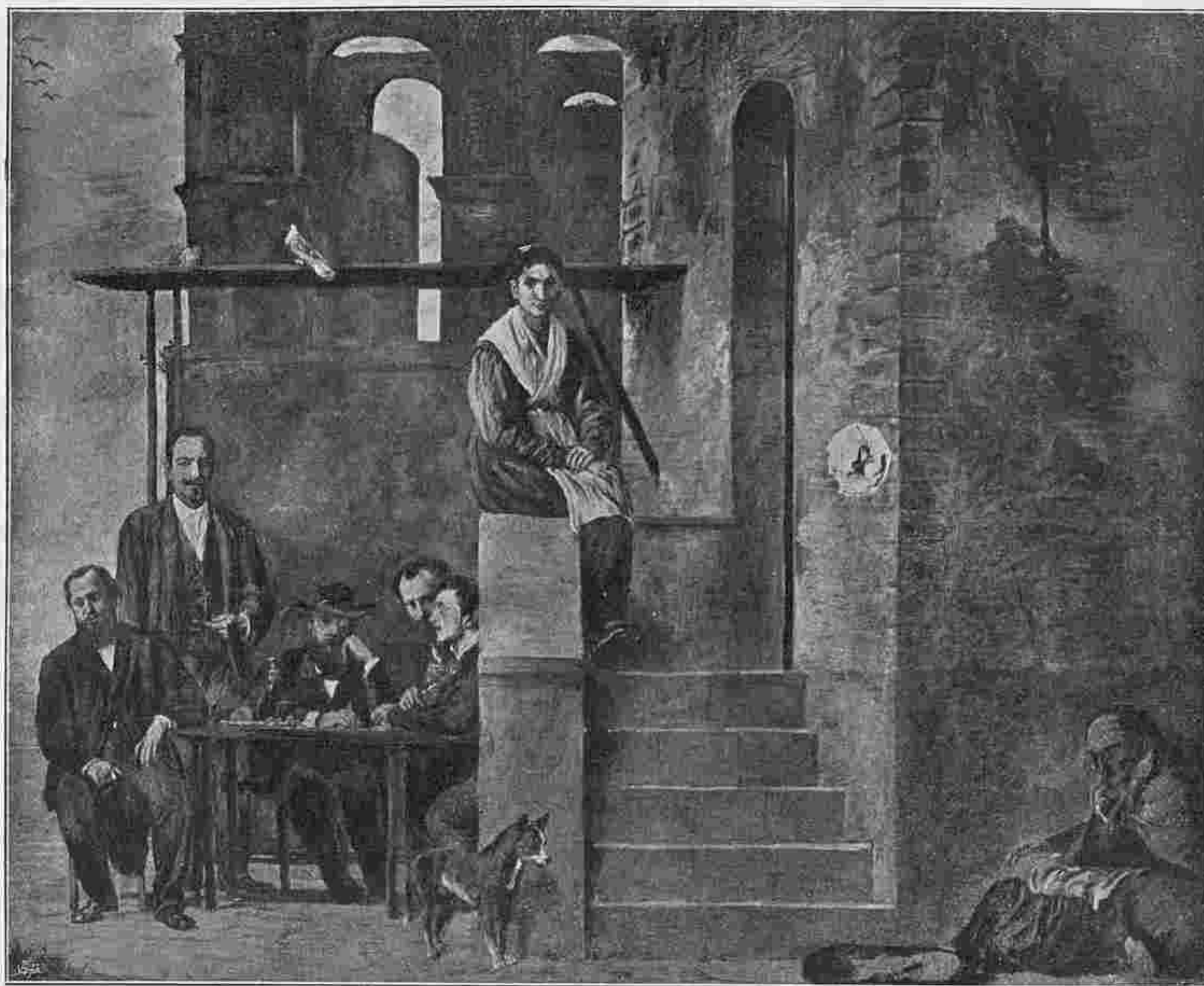
Г. Марэ (H. v. Marées).
Рисунокъ.



Г. Марэ (H. v. Marées).
Св. Губертъ.



*Г. Марэ (H. v. Maréchal),
Декоративное панно.*



*Г. Марэ (H. v. Marées).
Фрески на зоологической
станции въ Неаполь.*



Г. Марэ (H. v. Marées).
Рисунко.



*Г. Марэ (Н. в. Marées).
Георгій Побѣдоносець.*



Г. Марэ (H. v. Marées).
Фреска на зоологической
станции въ Неаполь.



Г. Марэ (H. v. Marées).
Рисунокъ.





*Л. Бакстъ (L. Bakst).
Портретъ В. В. Розанова.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



О. Бразъ (І. Враз).

Воспоминанія.

Виставка журналу „Міръ Искусства“, 1902 г.



А. Бенуа (A. Benois).
 Людовикъ XIV (эскизъ).
 Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



А. Бенуа (A. Benois).
 Ораніенбаумъ.
 Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



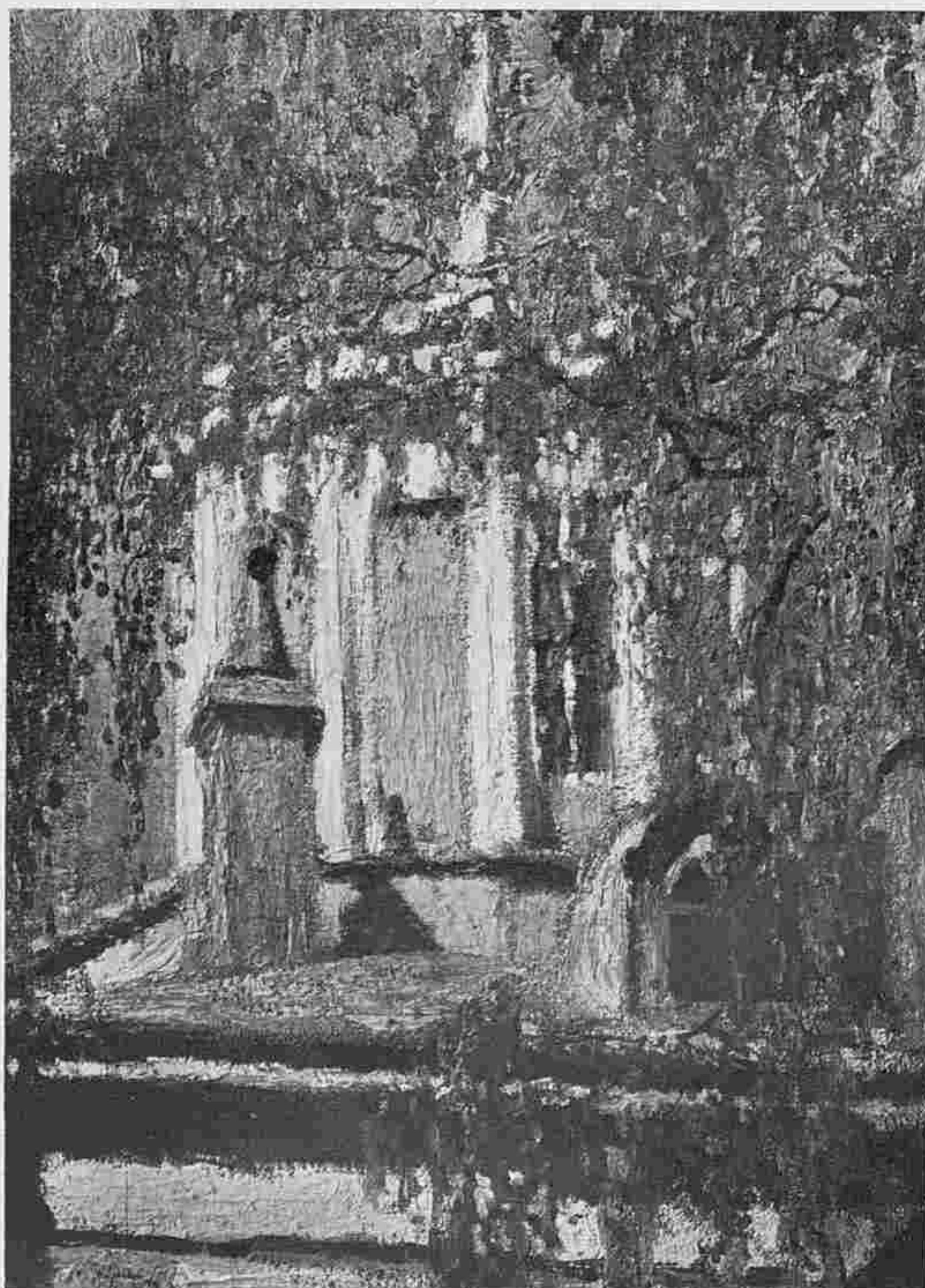
А. Бенуа (А. Benois).
Катальная гора въ Ораніенбаумѣ.
Выставка журнала „Міръ Искусства“, 1902 г.



А. Рябушкинъ (А. Riabouchkine).
Бдутъ (фрагментъ).
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



*В. Сѣровъ (W. Séroff).
Пейзажъ.
Выставка журнала
„Миръ Искусства“,
1902 г.*



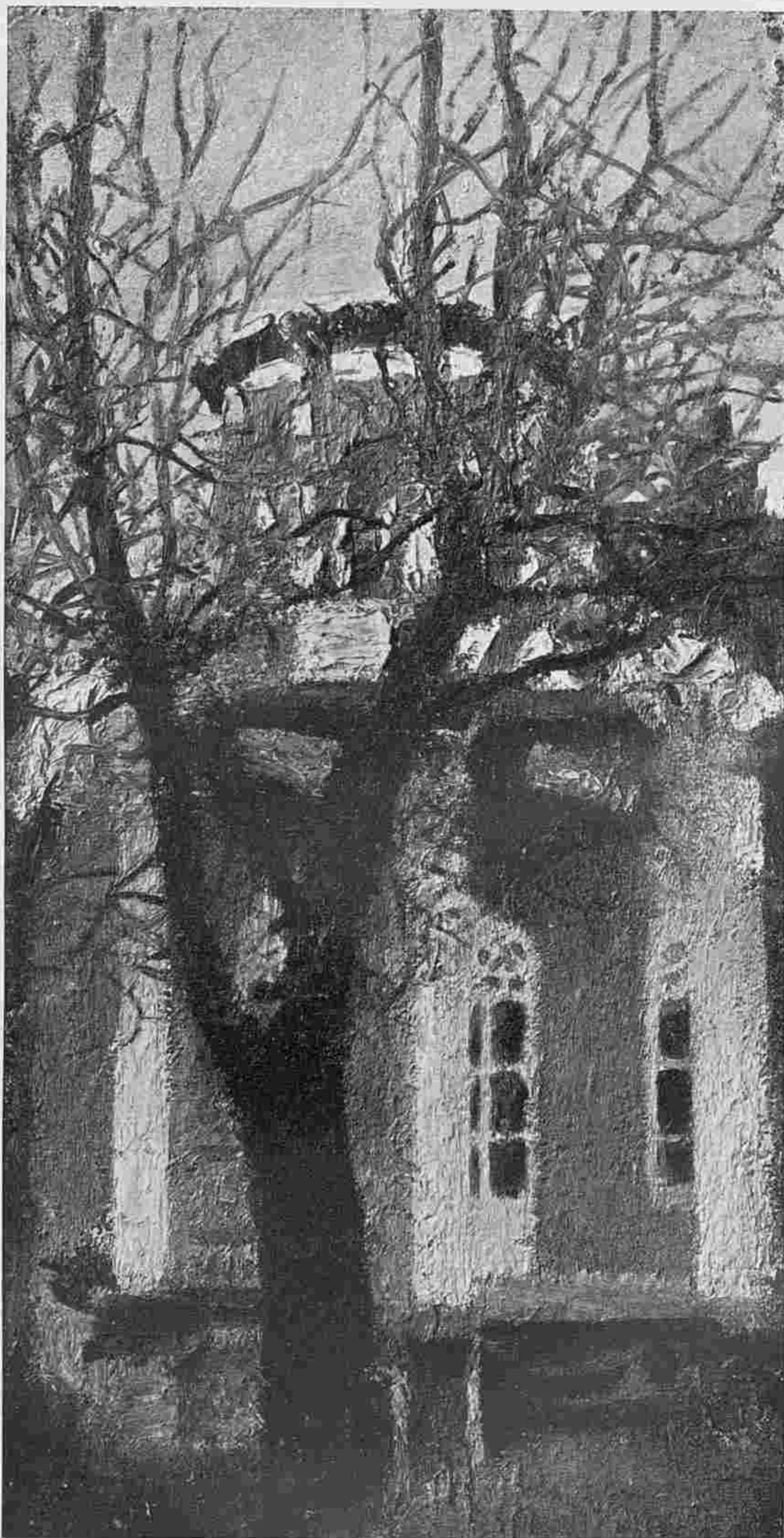
*И. Грабаръ (I. Grabar).
Золотые листья.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



М. Врубель (M. Wroubel).

Демонъ.

Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



И. Грабарь (I. Grabar).
Лучь солнца.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



*В. Сѣровъ (W. Séroff).
Портретъ К. Коровина.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



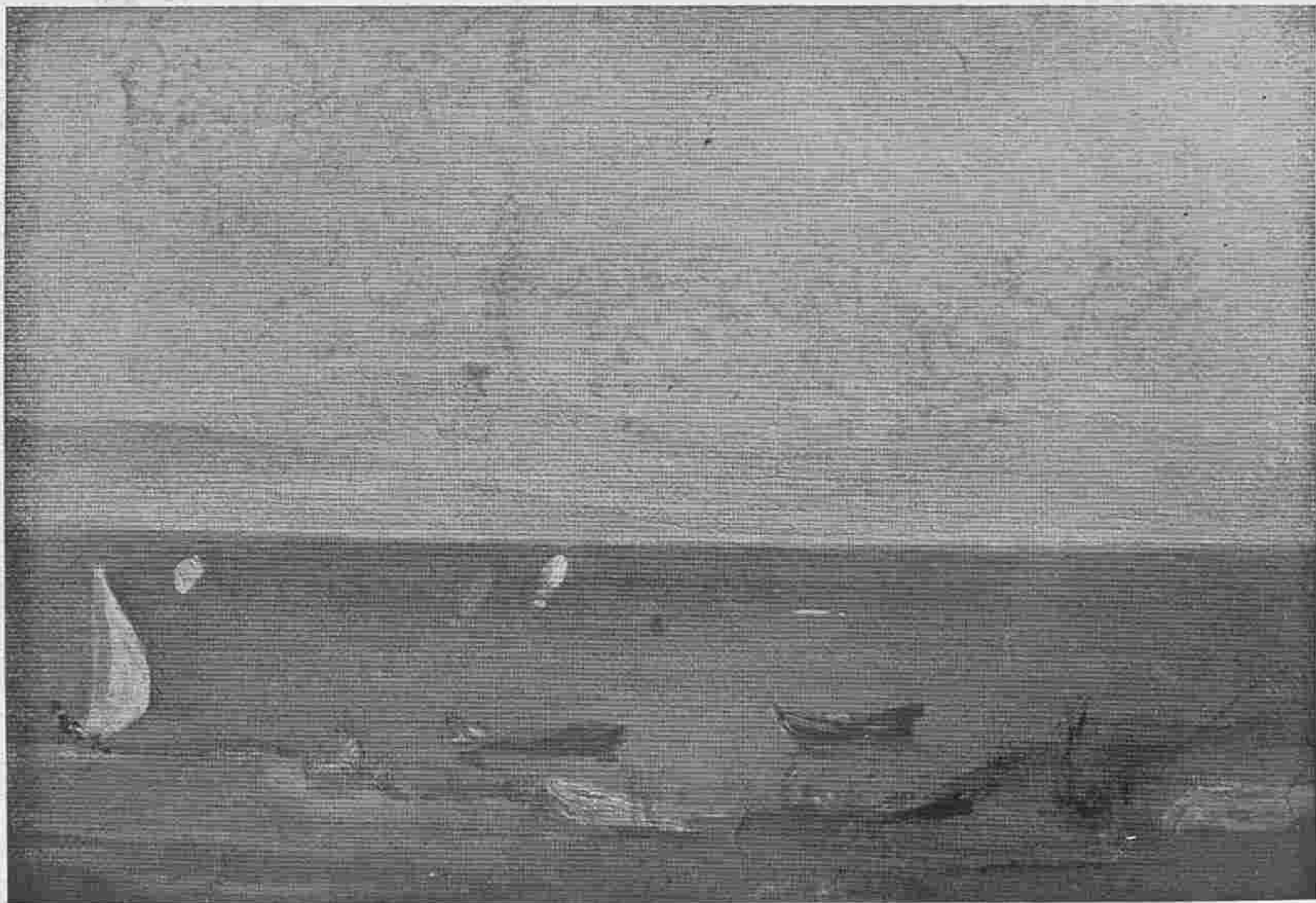
*И. Вальтеръ (I. Walter).
Купаючіся мальчики.
Выставка журналу „Міръ Искусства“, 1902 г.*



Кн. П. Трубецкой (Prince P. Troubetzkoy).
Портретъ С. Ю. Витте (бронза).
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



*П. Петровичевъ (P. Pétrovitcheff).
Послѣ дождя. (Приобрѣтено въ Третьяковск. галлерей въ Москвѣ).
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



*Я. Цюнглинскій (I. Czioglinsky).
Палестинскій этюдъ.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



*В. Сѣровъ (W. Séroff).
Портретъ кн. Юсуповой.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



*Кн. П. Трубетzkой (Prince P. Troubetzkoy).
Портретъ.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.*



П. Петровичевъ (P. Pétrovitcheff).

Вечеръ.

Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



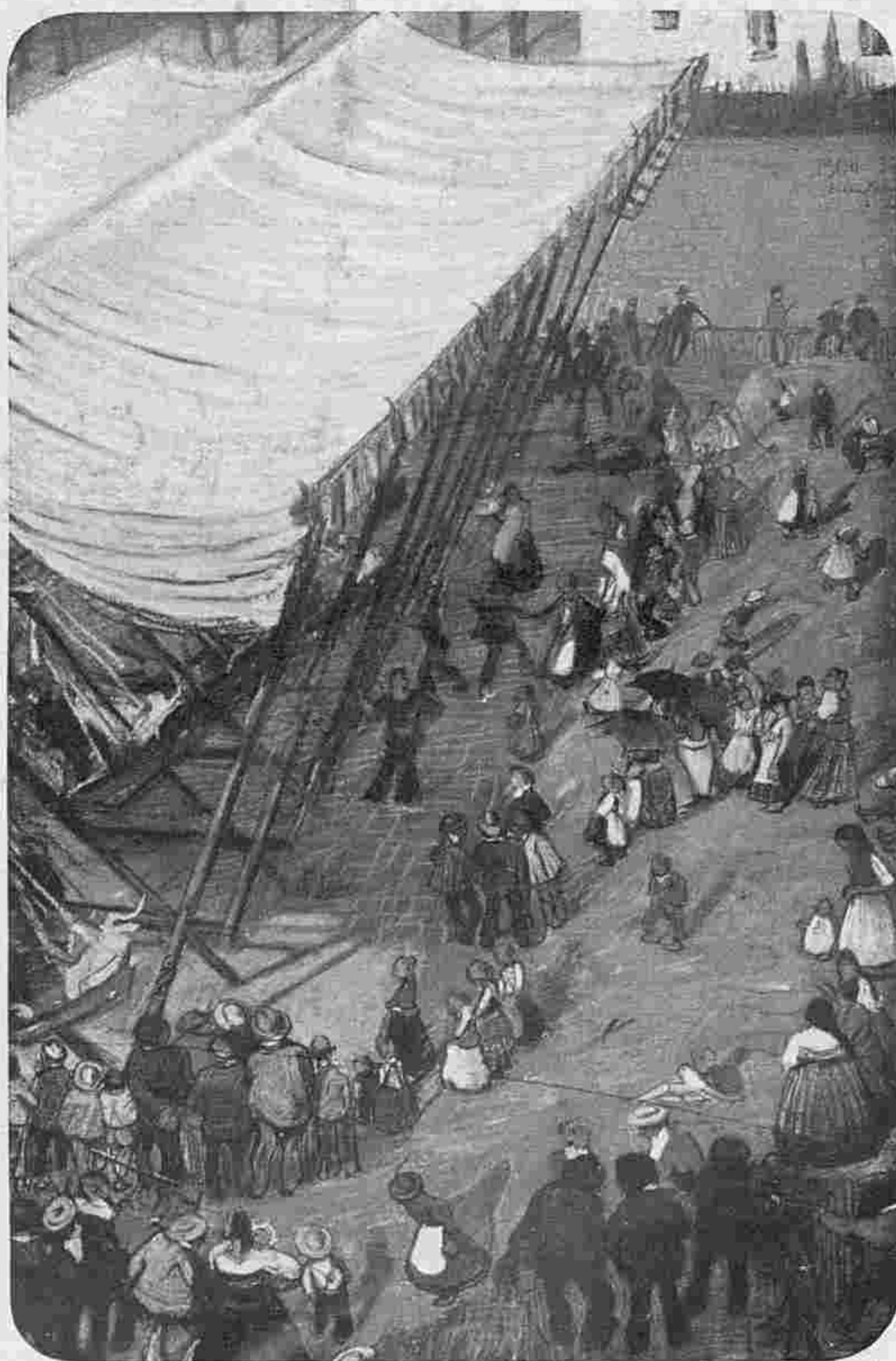
П. Кузнецовъ (P. Kouznétzoff).

На Волгѣ.

Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



А. Чирковъ (А. Tchirkoff).
Ночь на Соловецкомъ.
Передвижная выставка 1902 г.



Е. Маковская (Н. Makovskaia).
Ярмарка.
Выставка журнала „Миръ Искусства“, 1902 г.



И. Рѣпинъ (Е. Рѣпин).
Портретъ В. Стрѣва.
Передвижная выставка 1902 г.



*С. Жуковский (S. Joukowsky).
Опустыло.
Передвижная выставка 1902 г.*



*С. Жуковский (S. Joukowsky).
Весной в лесу.
304 Передвижная выставка 1902 г.*



*И. Рѣпинъ (E. Répin).
Портретъ А. П. Боткиной.
Передвижная выставка 1902 г.*



*М. Латри (M. Latri).
Старинный домъ.
Академическая выставка 1902 г.*



*К. Богаевский (U. Bogaiewsky).
Крепость у моря.
Академическая выставка 1902 г.*



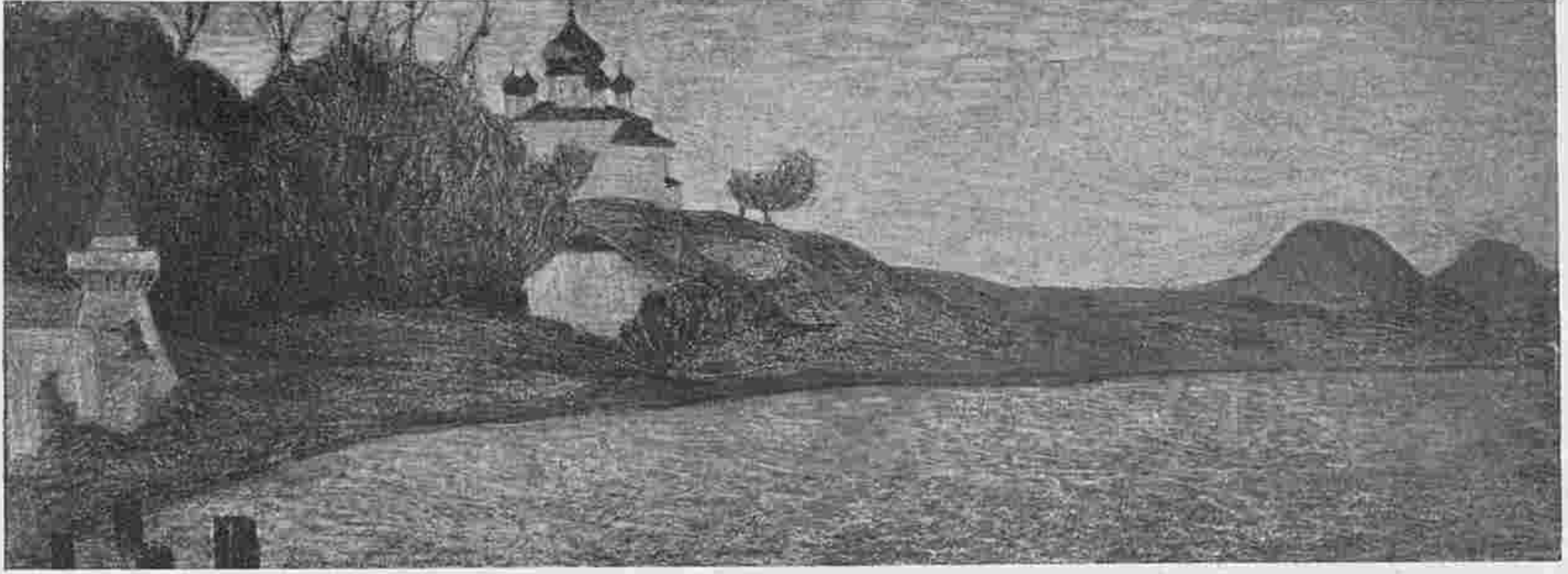
*А. Рыловъ (A. Ryloff).
Глубокая рѣка.
Академическая выставка 1902 г.*



А. Головинъ (A. Golovine).

Шкафъ.

Выставка Московскихъ художниковъ 1902 г.



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Волховъ (пастель).*

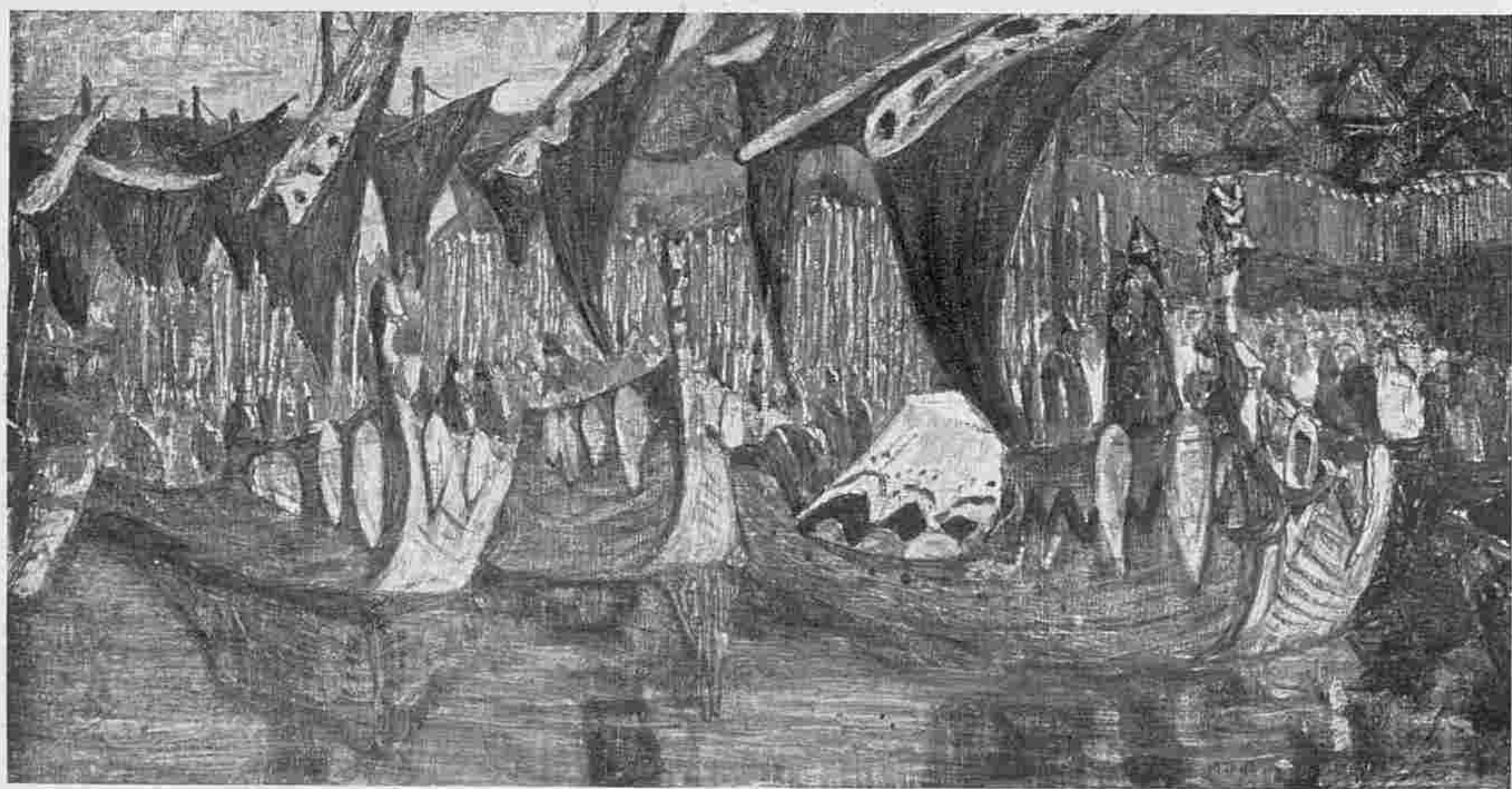
Н. Р Е Р И Х Ъ.



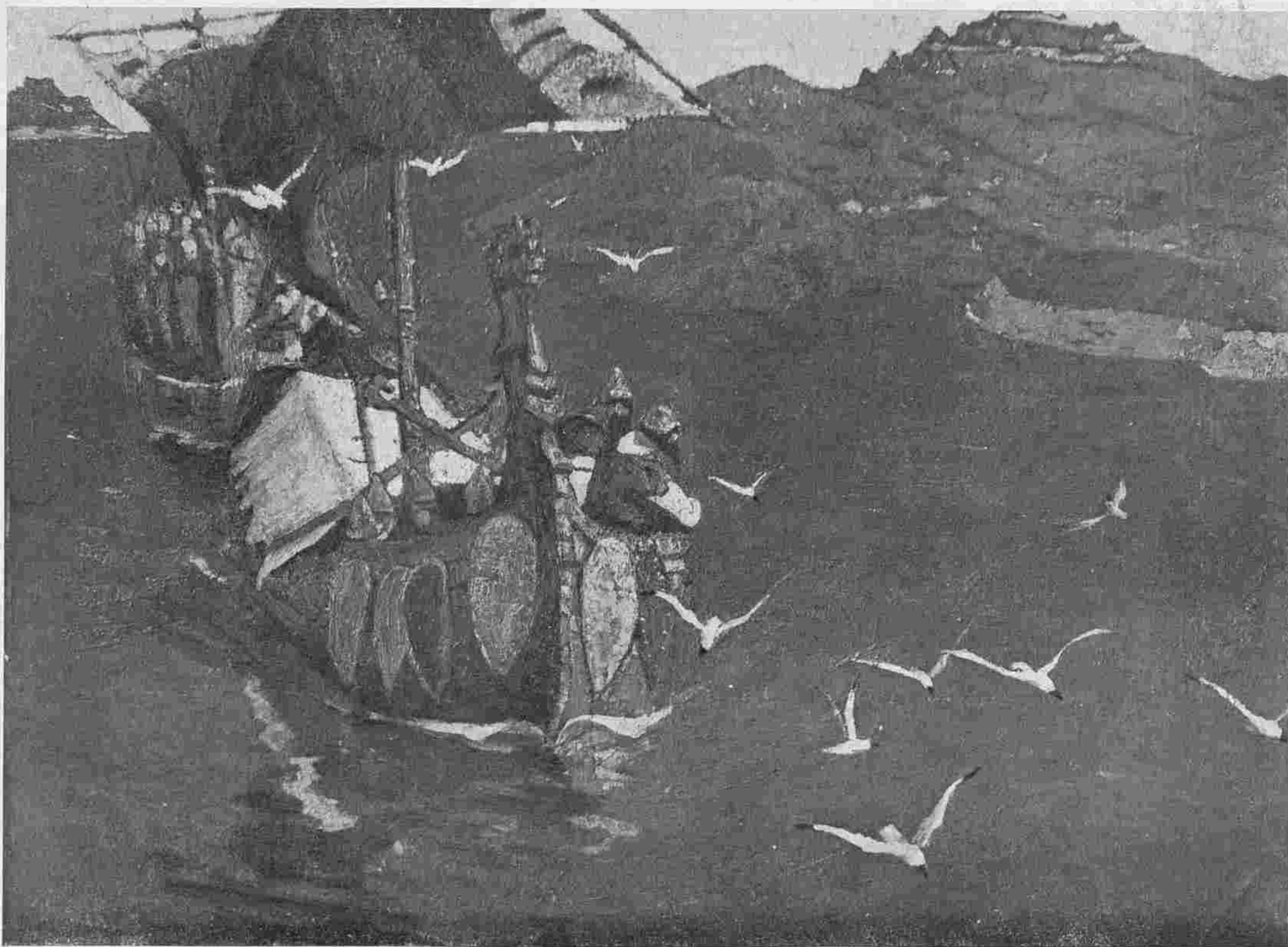
*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Ждутъ.*



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Городокъ.*



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Походъ Владимира на Корсунь.
Собств. В. В. фонъ-Меккъ.
Академическая выставка 1902 г.*



*Н. Рёрихъ (N. Roerich),
Заморскіе гости.
Собств. Е. П. В. Государя Императора,
Академическая выставка 1902 г.*



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Языческое.
Академическая выставка 1902 г.*



Н. Рёрихъ (N. Roerich).

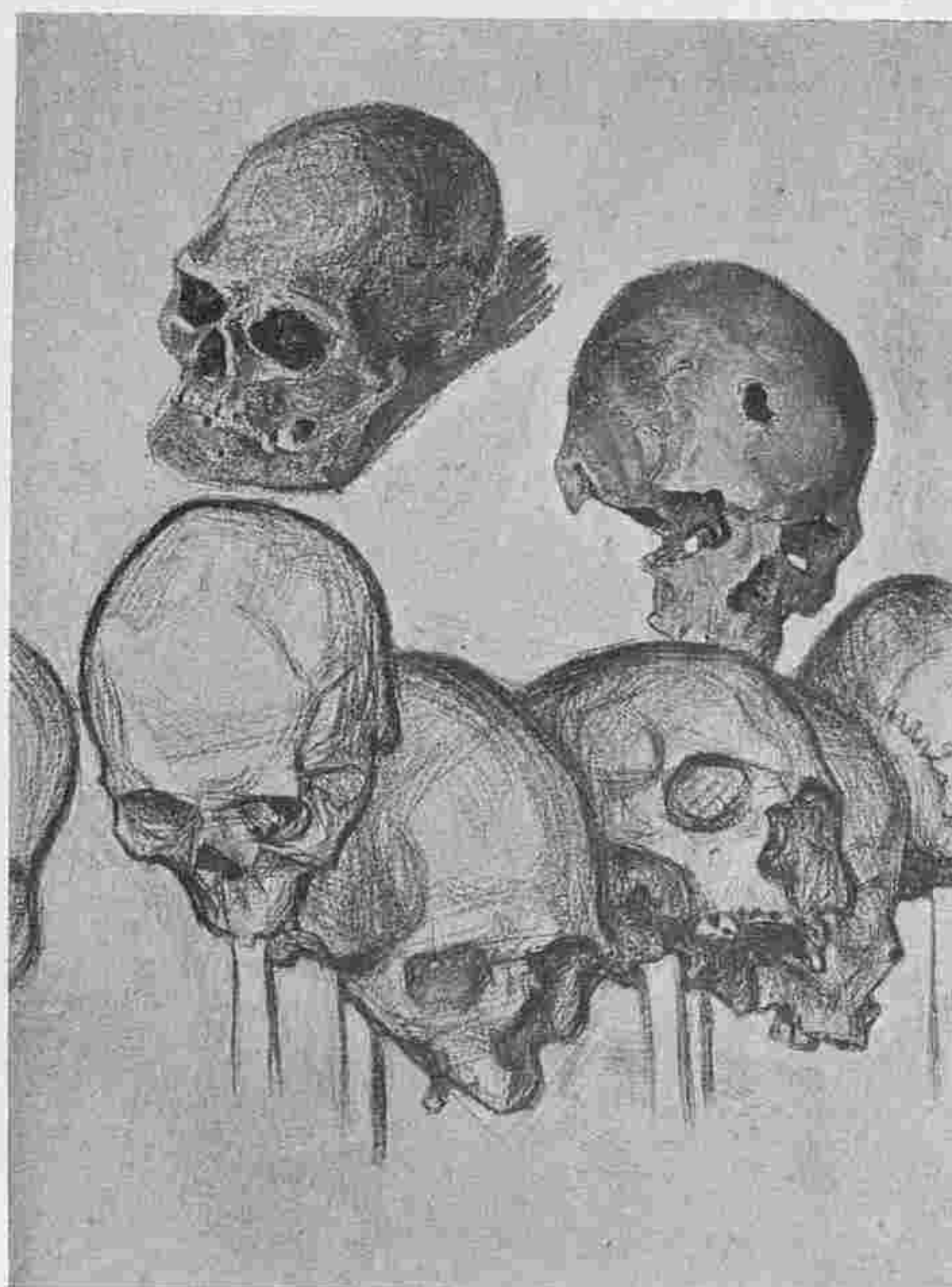
Зловціє.

Академическая выставка 1902 г.

Приобрѣтено Имп. Академіей Художествъ.



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich),
Гонецъ.
Третьяковская галлеря въ Москвѣ.*



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich),
Черепъ (пастель).*



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Зловѣщіє (варіант).*



*Н. Рѣрихъ (N. Roerich).
Рисунокъ.*



*Е. Лансере (E. Lansegaу).
Проектъ декораціи къ балету.
Выставка журнала „Міръ Искусства“, 1902 г.*





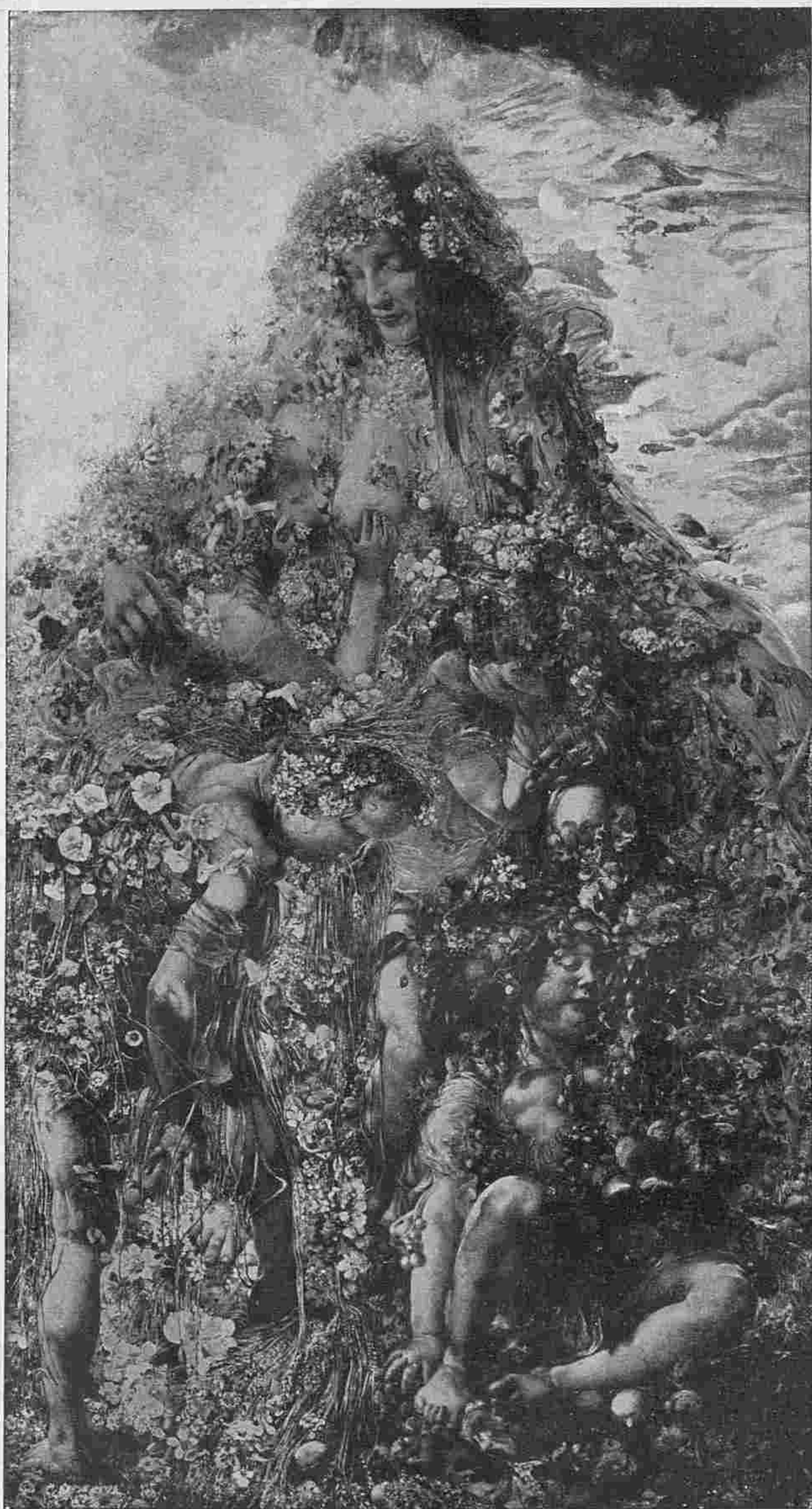
ВЗОРЪ ИНОСТРАННЫХЪ ИЗДАНИЙ.



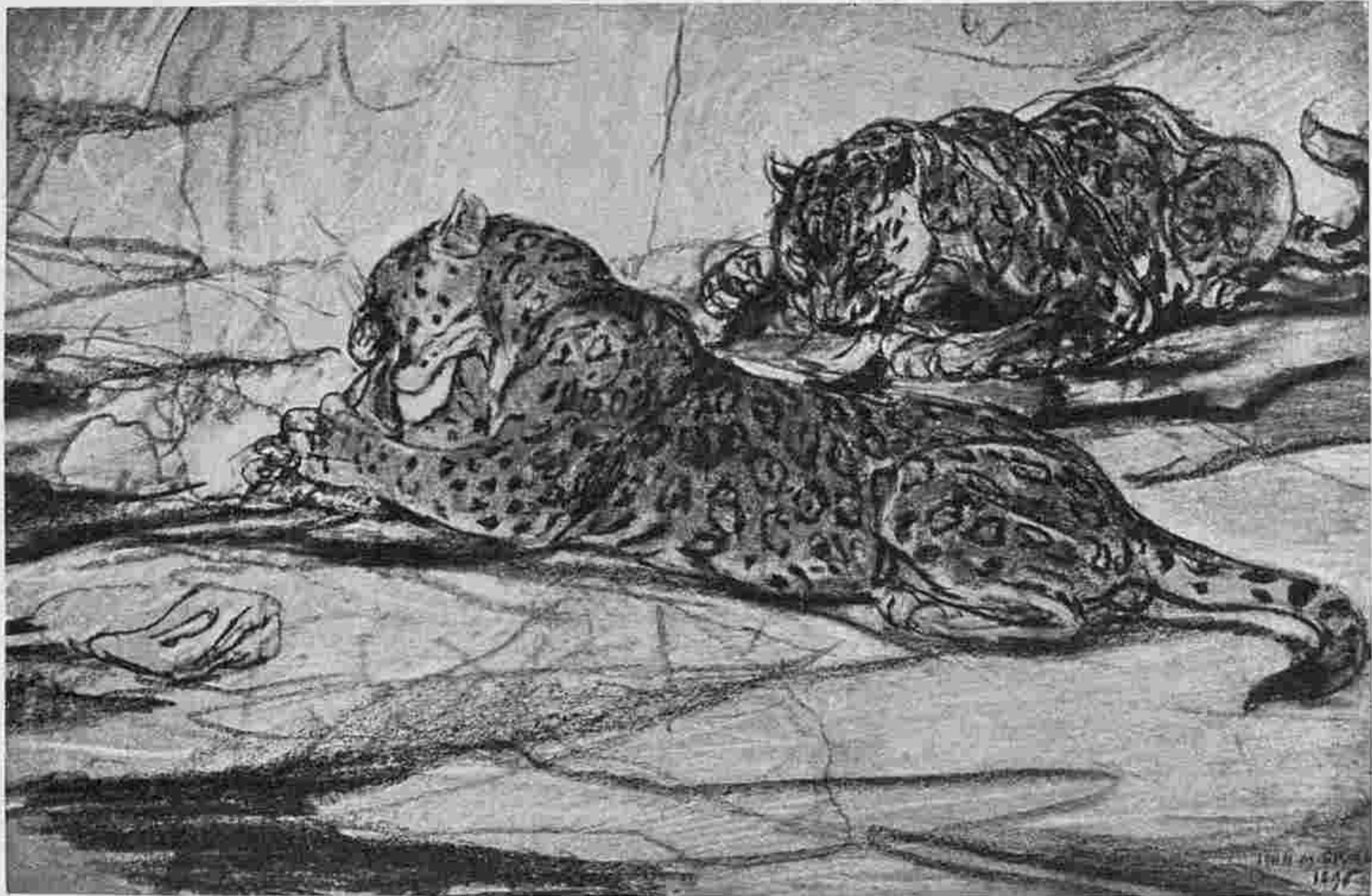
Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
За работой.
(„Art et Décoration“, 1901 г.).



Л. Фредерикъ (L. Frédéric).
Природа.
(„Art et Décoration“, 1901 г.).



Л. Фредерикс (L. Frédéric).
Природа.
(„Art et Décoration“, 1901 г.).



Дж. Сванъ (J. M. Swan).
Леопарды.
(„The Studio“, 1901 г.).





ДОСТОЕВСКІЙ И НИТШЕ. (философія трагедіи.)

VIII.

Достоевскій, разбирая „Анну Каренину“, замѣтилъ между прочимъ: „Анна Каренина совсѣмъ не невинная вещь“. Еще-бы! Нужно быть самому очень уже невиннымъ человѣкомъ для того, чтобы въ творествѣ гр. Толстого увидѣть лишь одну поэзію. Любопытно, однако, что нѣсколько раньше, до появленія послѣдней части „Анны Карениной“ (вышедшей отдѣльнымъ изданіемъ), тотъ же Достоевскій назвалъ Левина человѣкомъ „чистой души“. Не правда-ли, въ нѣкоторыхъ случаяхъ слѣдуетъ съ большою осторожностью относиться къ общепринятымъ словамъ?! Вѣдь чистой души человѣкъ — эта та же „невинность“, — а Левинъ — герой „Анны Карениной“, въ немъ весь смыслъ романа. Но Достоевскій, выступая въ роли литературнаго критика, считалъ себя обязаннымъ quand-même поддерживать всякаго рода идеалы — поэтому и къ Левину примѣняется столь младенчески нѣжный эпитетъ. На самомъ дѣлѣ Достоевскій хорошо зналъ цѣну Левину и, если имѣлъ сперва намѣреніе держать свое знаніе про себя, то у него была на то важная причина. Появленіе послѣдней части „Анны Карениной“, въ которой гр. Толстой позволяетъ себѣ смѣяться надъ увлеченіемъ добровольческимъ дви-

женіемъ, взорвало Достоевскаго и заставило его сказать больше чѣмъ то позволяло его литературное положеніе и обязанности вѣрующаго проповѣдника. Да и гр. Толстой далъ въ „Аннѣ Карениной“ слишкомъ много простору „подпольному человѣку“. Левинъ, на примѣръ, прямо заявляетъ, что „никакого непосредственнаго чувства къ угнетенію славянъ нѣтъ и не можетъ быть“ и встрѣчаетъ въ старомъ князѣ (лицѣ, очень симпатичномъ автору, какъ видно по ходу романа) сильную поддержку. „Вотъ и я, говоритъ князь, никакъ не понималъ, почему всѣ русскіе вдругъ такъ полюбили братьевъ славянъ, а я никакой къ нимъ любви не чувствую... Но, пріѣхавъ сюда, я успокоился; я вижу, что и кромѣ меня есть люди, интересующіеся только Россіей, а не братьями славянами. Вотъ и Константинъ“. Такія разсужденія въ устахъ положительныхъ героевъ толстовскаго романа Достоевскій считаетъ неумѣстными. Все это можно высказать — но съ соответствующими примѣчаніями, по крайней мѣрѣ хоть въ такой формѣ, въ какой это высказывалось въ „войнѣ и мирѣ“. Тамъ люди, если и чувствовали себя равнодушными къ судьбамъ своей страны, то по крайней мѣрѣ притворялись горячо заинтересованными войной и такимъ образомъ какъ-бы сознавались въ

своей „винѣ“. Здѣсь-же Левинъ напрямикъ объявляетъ, что не хочетъ знать ни о какихъ страданіяхъ славянъ. Осталось еще прибавить: было-бы только все у меня благополучно. Но на такую дерзость и гр. Толстой не пошелъ, такъ что Достоевскому пришлось уже отъ себя заставить Левина произнести нѣсколько словъ въ этомъ родѣ ¹⁾).

Столкновеніе двухъ векикихъ писателей земли русской по вопросу о сочувствіи страданіямъ славянъ—высоко знаменательно. Какъ это случилось, что „разумъ и совѣсть“, столь непогрѣшимые и поднесъ восхваляемые гр. Толстымъ судьи, подсказали столь разныя рѣшенія двумъ одинаково примѣчательнымъ людямъ? Достоевскій больно почувствовалъ всю обиду, заключающуюся въ возможности такого столкновенія и съ горечью кончаетъ свою статью: „такіе люди, какъ авторъ Анны Карениной, есть учителя общества, наши учителя, а мы лишь ученики ихъ. Чему-же они насъ учать“.

И тѣмъ не менѣе, столкновеніе пророковъ было дѣломъ чистаго случая! Если-бы не славянскія дѣла, Достоевскій могъ-бы найти въ „Аннѣ Карениной“ всѣ тѣ элементы, которые его плѣняли въ „войнѣ и мирѣ“ и читатели такъ-бы и не узнали, что „разумъ и совѣсть“ не всегда говорятъ однимъ и тѣмъ-же языкомъ. Достоевскій, повидимому, напрасно погорячился. Пусть Левинъ нѣсколько рѣзче, чѣмъ нужно было, высказалъ свое равнодушіе къ судьбѣ славянъ, пусть онъ разболталъ „тайну пѣвца“—зато онъ при случаѣ, а то и безъ всякаго случая, куритъ оиміамъ инымъ, очень высокимъ и совсѣмъ не чуждымъ Достоевскому, идеаламъ. Отреченіе отъ славянъ вовсе не знаменуетъ

у него готовности посягнуть на суверенитетъ „совѣсти и разума“. Наоборотъ, по своему обыкновению, гр. Толстой, если и рѣшается на что-либо необыкновенное, то лишь съ ихъ всемилостивѣйшаго согласія и разрѣшенія. Помните, напримѣръ, разговоръ Левина съ женой въ III-й главѣ 6-й части романа. Левинъ и „недоволенъ собой“, и чувствуетъ себя „виноватымъ“ и „плохимъ въ сравненіи съ другими“, — даже съ Сергѣемъ Ивановичемъ Кознышевымъ (котораго въ душѣ онъ ненавидитъ и всячески старается презирать)—словомъ, самая требовательная совѣсть и самый строгій разумъ должны быть удовлетворены его вѣрноподданническими чувствами. Необыкновенное умиленіе и размягченіе души Левина граничитъ въ этой сценѣ уже почти съ областью комическаго. Его заигрываніе съ „добромъ“ напоминаетъ ухаживаніе гоголевскаго дьяка за Солохой: „А что это у васъ божественная Солоха“? Помните? Но гр. Толстой не иронизируетъ надъ своимъ героемъ. Нѣтъ — онъ серьезенъ, хотя, кажется, и чувствуетъ въ глубинѣ души, сколько дерзости кроется въ такомъ отношеніи къ идеаламъ. Чѣмъ больше его Левинъ замыкается въ узкую сферу своихъ личныхъ интересовъ, тѣмъ „наглѣе“ (о Нитше и Достоевскомъ сказано это слово: справедливость требуетъ примѣнить его и къ Левину) становится онъ въ восхваленіи добра...

О, „Анна Каренина“ совсѣмъ не невинная вещь! Левинъ отчаивается, Левинъ видитъ себя на пути къ вѣчному подполью, къ каторгѣ на волѣ, къ гибели—и спасается, не разбирая способовъ спасенія. „Чистой души человѣкъ“! Не даромъ его похвалилъ Достоевскій: воронъ почувствовалъ запахъ тлѣнья и не можетъ скрыть своей радости! Вдумайтесь только хорошенько въ жизнь

¹⁾ Т. II-й, стр. 264.

Левина и вы убѣдитесь, что не только лгалъ онъ добру, когда выражалъ ему свою глубокую признательность, но обманывалъ и „счастье“, когда увѣрялъ себя и Кити, что онъ счастливъ. Все—неправда, отъ перваго до послѣдняго слова. Левинъ никогда не былъ счастливъ—ни тогда, когда онъ былъ женихомъ Кити, ни тогда, когда онъ на ней женился. Онъ только притворялся счастливымъ. Да и въ самомъ дѣлѣ, развѣ годится такая божья коровка (кто хочет—можетъ эпитетъ опустить), какъ Кити, въ подруги жизни для Левина? Развѣ могъ онъ полюбить ее? И вообще, развѣ семейная жизнь—подходящая для Левина атмосфера? Сцены, въ которыхъ изображается эта странная пара, несмотря на то, что онѣ выписаны съ необыкновеннымъ стараніемъ и талантомъ, рисуютъ намъ въ Левинѣ чело-вѣка, рѣшившагося продѣлать все, что при извѣстныхъ обстоятельствахъ продѣлываютъ счастливые и любящіе люди. Канунъ свадьбы—и Левинъ цѣлую ночь не спитъ, доходитъ въ безтолковости, какъ и слѣдуетъ жениху, до крайней степени, собирается обнять всѣхъ людей и т. д. Кити беременна—Левинъ оберегаетъ каждый шагъ ея, суетится, дрожитъ. Наконецъ, пріѣзжаетъ въ гости Васенька Весловскій и счастливый супругъ, точно насилу дождавшись случая, устраиваетъ женѣ нелѣпнѣйшую сцену ревности съ блестящими глазами, сжатыми кулаками и всѣмъ, чему въ такихъ случаяхъ быть полагается. Апоѳеозъ всему — это изгнаніе Васеньки. Христіански-кроткій Левинъ, не желающій обижать турокъ, не задумываясь, буквально выталкиваетъ въ шею гостя. И при этомъ не только не раскаивается, но радуется: не смѣлости своей, о которой онъ и не вспоминаетъ. Онъ радуется тому, что можетъ, какъ и всѣ

люди, ревновать и въ ревности своей переходить черезъ всякія границы. Въ одномъ изъ своихъ писемъ гр. Толстой говоритъ, что съ отвращеніемъ работалъ надъ „Анной Карениной“. Я полагаю, что этому можно повѣрить, если имѣть въ виду, какую задачу ему задалъ Левинъ. Что можетъ быть постылнѣй, нежели необходимость во что бы то ни стало изобразить счастливымъ и „добрымъ“ чело-вѣка, который былъ такъ-же чуждъ добру, какъ и далекъ отъ счастья! А между тѣмъ въ этомъ именно и было все дѣло гр. Толстого. Ему нужно было во что бы то ни стало пристроить Левина къ обыденной жизни, т. е. дать ему занятіе, семью и т. д. На губернскихъ выборахъ у Левина происходитъ незначущій на видъ, но заслуживающій вниманія разговоръ съ знакомымъ помѣщикомъ:

— Вы женаты, я слышалъ? спросилъ помѣщикъ.

— Да, съ гордымъ удовольствіемъ отвѣтилъ Левинъ.

Съ гордымъ удовольствіемъ! Чѣмъ тутъ гордиться? Чело-вѣкъ женился, заслуга не изъ большихъ. Но для Левина женитьба не была просто женитьбой, какъ для всѣхъ людей. Она была для него доказательствомъ, что онъ не хуже, чѣмъ другіе. Оттого-то онъ, вопреки своему обыкновенію, не столько провѣряетъ свою любовь къ Кити, сколько подыскиваетъ для нея соотвѣтствующія внѣшнія выраженія. Оттого-то онъ прощаетъ Кити ея прошлое и соглашается ступать *sur les brisées*, какъ выражается въ „войнѣ и мирѣ“ князь Андрей Болконскій, Вронскаго. Отказаться отъ семьи значило для Левина обречь себя на *capitis diminutio maxima*, значило потерять одинъ изъ всѣми признанныхъ жизненныхъ устоевъ, а это было для него всего страшнѣй. И онъ женился на

Кити, какъ женился бы на Долли или на какой хотите не слишкомъ неприятной для него женщинѣ его круга, достаточно приличной, чтобъ придать жизни внѣшне благообразный характеръ. А его любовь, заботливость, ревность—это одни лишь нервы, играющіе комедію для чужихъ и собственныхъ глазъ.

Само собою разумѣется, что такой бракъ возбуждаетъ въ человѣкѣ чувство гордости: и у меня, говоритъ онъ себѣ, есть почва подъ ногами. И все, рѣшительно все, что дѣлаетъ Левинъ—имѣетъ одну цѣль: убѣдить себя и другихъ, что онъ прочно, съ корнями, вросъ въ землю, такъ что никакая буря уже не повалитъ его. Задача Левина вмѣстѣ съ тѣмъ и задача гр. Толстого. А между тѣмъ великій писатель знаетъ, что есть и падающіе, и *улавшиіе* люди, которымъ уже никогда не подняться. Онъ часто говоритъ о нихъ, онъ выдумываетъ теоріи, примиряющія насъ съ паденіемъ. Но самому попасть въ категорію падшихъ, принять на себя *capitis diminutio maxima*, потерять право на покровительство человѣческихъ и божескихъ законовъ? На это онъ добровольно ни за что не согласится. Все лучше, чѣмъ это. Лучше жениться на Кити, лучше заниматься хозяйствомъ, лучше лицемѣрить предъ добромъ, лучше обманывать себя, лучше быть такимъ, какъ всѣ—только-бы не оторваться отъ людей, только не оказаться „заживо погребеннымъ“. Совсѣмъ такъ, какъ у Достоевскаго. Разница въ томъ, что у гр. Толстого была еще чисто внѣшняя возможность вернуться къ людямъ, а Достоевскій уже не имѣлъ ея. Достоевскому уже было „все равно“ („сонъ спящаго человѣка“), онъ зналъ, что не уйдетъ отъ судьбы. Гр. Толстой еще имѣетъ надежду и до конца своей жизни борется съ страшнымъ призракомъ безна-

дежности, никогда не оставлявшимъ его на долгое время въ покоѣ.

IX.

Эта борьба опредѣляетъ собою все творчество гр. Толстого, въ лицѣ котораго мы имѣемъ единственный примѣръ геніальнаго человѣка, во что бы то ни стало стремящагося сравниться съ посредственностью, самому стать посредственностью. Конечно, это ему не удается. Сколько онъ ни оберегаетъ себя отъ запросовъ своей природы, она каждый разъ сказывается въ немъ бурными и нетерпѣливыми вспышками. Казалось, что въ „Войнѣ и Мирѣ“ онъ уже подвелъ окончательный итогъ выводамъ и наблюденіямъ своей жизни. Все, что онъ видѣлъ, закрѣплено, опредѣленно и прочно, на своемъ мѣстѣ. И, главное, такъ размѣщено, что въ общемъ получается ободряющая и радующая взоры картина, несмотря на то, что въ ней ничего не забыто изъ тѣхъ ужасовъ жизни, которые подрываютъ довѣріе людей къ ближнимъ и Творцу. Князь Андрей умеръ мучительной смертью послѣ мучительной жизни, Петѣ Ростову французы прострѣлили голову, старая графиня на нашихъ глазахъ обращается въ полудіотку, графъ Илья Андреевичъ, разоривъ дѣтей, незамѣтно ступшевывается, Соня становится приживалкой и т. д. Но все это такъ расположено на картинѣ, что не только не ослабляетъ, но еще усиливаетъ общее, бодрящее впечатлѣніе. Достоевскій никогда не могъ постигнуть тайны этой стороны толстовскаго искусства. Онъ воображалъ, что грозный окрикъ, повелительный тонъ, рѣшительность въ утвержденіи, нѣсколько добродѣтельныхъ и святыхъ

словъ всегда способны справиться съ живущей въ его собственномъ, и вообще въ каждомъ человѣческомъ сердцѣ безпокойствомъ. Такъ, на примѣръ, въ „Идіотѣ“, гдѣ роль миротворящаго духа играетъ князь Мышкинъ, встрѣчается слѣдующій характернѣйшій діалогъ. Послѣ ночного чтенія въ саду, обреченный на смерть Ипполитъ встрѣчается въ саду князя Мышкина и задаетъ ему „вопросъ“. „Скажите мнѣ прямо, спрашиваетъ онъ, какъ по вашему, какъ мнѣ лучше всего умереть? Что-бы вышло всего добродѣтельнѣе то-есть? Ну, говорите?“ Какъ вамъ нравится такой „вопросъ“?! По смыслу романа князю Мышкину полагается всегда отличатся; онъ долженъ умѣть *все* понимать и изъ самыхъ трудныхъ положеній выходить побѣдителемъ. Но, въ такомъ случаѣ, нужно думать, что Достоевскій, устраивая ему встрѣчу съ Ипполитомъ, просто рѣшилъ посмѣяться надъ своимъ героемъ. Развѣ можно съ иными цѣлями задавать такіе вопросы, на которые, сколько не бейся, никогда не отвѣтишь не то, что толково, но даже хоть сколько-нибудь удовлетворительно? И форма-то вопроса какова: „чтобы вышло всего добродѣтельнѣе то-есть!“ Кажется, будто Достоевскому, по старой привычкѣ подпольнаго чело-вѣка, вдругъ неудержимо захотѣлось показать языкъ своей собственной мудрости. И точно, если вопросъ Ипполита дерзокъ, то отвѣтъ князя Мышкина возмутителенъ. Вотъ онъ: „пройдите мимо насъ и простите намъ наше счастье, проговорилъ князь тихимъ (!) голосомъ“. Ипполитъ расхохотался ему прямо въ глаза. У Достоевскаго не хватило рѣшительности заставить бѣднаго мальчика преклониться предъ безпардонною святостью князя. И тихій голосъ, всегда въ такихъ случаяхъ осо-

бенно сильно дѣйствующій, не произвелъ никакого эффекта, равно какъ и магическое слово „простите“... О нѣтъ, Достоевскій не зналъ, совсѣмъ не зналъ, какъ нужно пользоваться темными красками. Онъ воображалъ, что достаточно придумать благочестивое названіе для картины и ея сюжетъ будетъ оправданъ. Или, лучше сказать, онъ хотѣлъ добиться настоящаго отвѣта на вопросъ Ипполита, а не только дать публикѣ художественное произведеніе. Гр. Толстой дѣло иное. Онъ глубоко убѣжденъ, что отвѣта нѣтъ, а стало быть нужно не только читателей, но и самого себя отдѣлать отъ дѣйствительности художественнымъ вымысломъ. „Война и Миръ“ въ этомъ смыслѣ является шедевромъ. Тамъ все разсчитано: тамъ и малое и значительное имѣетъ свое мѣсто. Дерзкіе вопросы не забыты, но они не только не смущаютъ читателя, но даже кажутся, при чтеніи, разрѣшенными. Къ умирающему князю Андрею никто не приходитъ тихимъ голосомъ докладывать о своей проникновенности въ тайны міра. Наоборотъ, скружающіе—молчатъ и только молчатъ, испуганные и уничтоженные таинственностью и грозностью событія. Князю Андрею отдаются всѣ почести, какихъ только можетъ желать себѣ уходящій въ иной міръ и никто не дерзаетъ еще раздражать его своей требовательностью. И вѣдь это единственно истинный, вѣрный способъ основательно, навсегда похоронить безвременно-умирающаго чело-вѣка. Гр. Толстой перенялъ его у обыкновенной житейской практики. Побольше скорби, покорности, слезъ, торжественности—все это открываетъ путь къ новой жизни, все это въ концѣ концовъ примиритъ съ какой угодно потерей. Но гр. Толстому и этого мало. Онъ своихъ мертвецовъ такъ выпрова-

живають въ иной міръ, чтобы они уже не могли имѣть совсѣмъ никакого значенія для оставшихся въ живыхъ. Для этой цѣли онъ даже не брезгаетъ пользоваться шопенгауеровской философіей, чуть-чуть только измѣненной сообразно съ требованіями художественнаго творчества. Князь Андрей, умирая, не обращается въ „ничто“—нѣтъ; онъ лишь возвращается обратно въ то лоно, откуда онъ вышелъ. Теряется только индивидуальность, но зато настолько теряется, что еще за нѣкоторое время до смерти все живое, даже собственный сынъ, становится ему совершенно чуждымъ и безразличнымъ. Это чисто шопенгауеровское „безсмертіе души“, въ изображеніи гр. Толстого, необычайно успокоительно и ободряюще дѣйствуетъ на остающихся въ живыхъ. Смерть есть пробужденіе отъ жизни... „И относительно продолжительности жизни оно не казалось ему (князю Андрею) болѣе медленно, чѣмъ пробужденіе отъ сна относительно продолжительности сновидѣнія“. Приведенныя строки взяты гр. Толстымъ почти буквально изъ „міра, какъ воля и представленіе“, какъ и вся теорія о смерти. Это странно. Гр. Толстой, вообще говоря, не любитъ заимствованій, но на этотъ разъ дѣлаетъ исключеніе. Взглядъ Шопенгауера показался очень уже соответствующимъ нуждамъ минуты. Онъ общается, конечно, не настоящее безсмертіе, т.-е. безсмертіе не для умирающаго, а для остающихся въ живыхъ. Но, кто станетъ думать о мертвецахъ! Пусть себѣ мирно покоятся въ гробахъ—а живые пусть пользуются жизнью. Потому и смерть нужно разсматривать не съ точки зрѣнія уходящихъ, а съ точки зрѣнія остающихся на землѣ. Въ этомъ смыслѣ изображеніе гр. Толстого—верхъ совершенства. Кажется, будто дошелъ

до предѣловъ человѣческаго познанія, кажется, что еще шагъ—и великая тайна жизни раскроется предъ тобой. Но это оптической обманъ. На самомъ дѣлѣ, какъ разъ наоборотъ: здѣсь сдѣлано все, чтобы тайна навсегда осталась нераскрытой. Смерть представлена, какъ нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ жизнь, и потому для живыхъ совершенно непостижимое. Князь Андрей, умирая, теряетъ свою человѣческую индивидуальность, которая, постепенно растворяясь и расплываясь, тонетъ въ чемъ-то совсѣмъ иномъ, нежели все, что мы можемъ представить себѣ. Это-то иное, эта Ding an sich или „воля“ во всякомъ случаѣ нѣчто кантово-шопенгауерскаго происхожденія и есть ожидающее человека „безсмертіе“. Для живыхъ такой грандіозный горизонтъ представляется интереснымъ зрѣлищемъ. Умирающій же за такое безсмертіе не дастъ ничего. Послѣднія пѣсни Гейне, къ слову сказать, любимаго поэта гр. Толстого, могутъ на этотъ счетъ многое выяснить любопытствующему человеку: великій нѣмецкій лирикъ умѣлъ быть очень правдивымъ и искреннимъ. Но гр. Толстой не хочетъ смѣшивать себя съ людьми, не имѣющими земныхъ надеждъ. Дѣло князя Андрея—не его собственное дѣло. Князя Андрея только нужно приличнымъ образомъ выпроводить изъ жизни. Нужно зарыть его глубже въ землю и на могилу еще навалить огромный камень, чтобы мертвецъ не могъ встать и побеспокоить ночной сонъ живыхъ—или, еще лучше, нужно его обратить въ Ding an sich. Въ этомъ задача толстовскаго искусства, въ этомъ смыслѣ кантовской идеалистической философій: всѣ тревожные вопросы жизни нужно тѣмъ или инымъ путемъ перевести въ область непознаваемаго. Тогда лишь на-

ступить на землѣ то спокойствіе, которое люди, однажды испуганные призракомъ, цѣнятъ выше всего въ жизни. У Канта это еще не такъ замѣтно, его тревога носила все-таки чисто теоретическій, отвлеченный характеръ. Его призракомъ былъ только скептицизмъ Юма, грозившій подорвать вѣру въ аподиктичность науки. Но гр. Толстой столкнулся съ инымъ скептицизмомъ: предъ нимъ раскрылась пропасть, грозившая поглотить его, онъ видѣлъ торжество смерти на землѣ, онъ себя самого видѣлъ живымъ трупомъ. Охваченный ужасомъ, онъ проклиналъ всѣ высшіе запросы своей души, сталъ учиться у посредственности, у середины, у пошлости, вѣрно почувствовавши, что только изъ этихъ элементовъ возможно воздвигнуть ту стѣну, которая, если не навсегда, то хоть надолго скроетъ отъ глазъ страшную „истину“. И онъ нашелъ свою „Ding an sich“ и свои синтетическія сужденія а ргіогі, то есть узналъ, какъ отдѣляются отъ всего проблематическаго и создаются твердые принципы, по которымъ можно жить человѣку. Полагаю, что законность этого „то есть“ никто не станетъ оспаривать: вѣдь въ апріорныхъ сужденіяхъ существенно не ихъ происхожденіе, а ихъ аподиктичность, т.-е. всеобщность и необходимость. А о Ding an sich еще будетъ рѣчь впереди.

X.

Нитшевскій Заратустра говоритъ ученикамъ своимъ: „дабы никто не могъ заглянуть въ мою глубину и узнать мою послѣднюю волю, я изобрѣлъ себѣ долгое и свѣтлое молчаніе. Много умныхъ людей видалъ я: они закрывали свои лица и мutilи свою воду,

дабы ничей взглядъ не могъ насквозь увидѣть ихъ. Но къ нимъ приходили болѣе умные и недовѣрчивые разгадчики и вылавливали у нихъ наилучше скрытую рыбу... Свѣтлые, смѣлые, прозрачные люди — самые умные молчалиники: ибо такъ глубоко дно ихъ, что и самая прозрачная вода не выдаетъ ихъ“. Самъ Нитше не былъ такимъ умнымъ молчалиникомъ: онъ мutilь свою воду; но къ гр. Толстому эти слова могутъ быть примѣнены цѣликомъ. Онъ — свѣтелъ, прозраченъ, смѣлъ,—кто можетъ думать, что нужно еще спускаться на дно его души, и что на этомъ днѣ живутъ чудовища? Онъ и самъ любитъ называть свою жизнь „исключительно счастливой въ мірскомъ смыслѣ“. И когда въ молодости читаешь его произведенія, съ какой радостью глядишь въ эту свѣтлую, ясную, прозрачную глубину! Кажется, что гр. Толстой — все знаетъ и понимаетъ, кажется, что смущающая людей загадочность и противорѣчивость жизни — только соблазнительная приманка для человѣка, а непрочность всего существующаго — только обманчивая видимость. Непрочность—для гр. Толстого нѣтъ такого слова. Вспомните, на примѣръ, эпилогъ къ „войнѣ и миру“. Развѣ есть такія сомнѣнія, которыя не были-бы разрѣшены въ уютной столовой Николая Ростова, за чайнымъ столомъ, собравшимися вмѣстѣ довольными и радостными членами большой семьи? Правда, Пьеръ привезъ изъ Петербурга горсточку идей, грозящихъ какъ будто нарушить мирное благоденствіе обитателей Лысыхъ горъ. Но гр. Толстой вѣдь отказался писать „Декабристовъ“, а написалъ „войну и миръ“. Декабристы, вслѣдъ за Андреемъ Болконскимъ выпровожены въ область Ding an sich, куда по теоріи Канта и пола-

гается направлять всѣ антиноміи чело-
вѣческаго сознанія. А для жизни остав-
лены апріорныя сужденія, вырази-
лемъ которыхъ избирается наиболѣе
подходящій для такихъ дѣлъ чело-
вѣкъ— Николай Ростовъ. Угодно-ли вамъ по-
слушать языкъ апріорности? Пьеръ Бе-
зухій, шамка и шепелявя, начинаетъ
разсказывать что-то о своихъ петер-
бургскихъ сношеніяхъ. „Въ судахъ во-
ровство, въ арміи — одна палка: шаги-
стика, поселеніе—мучать народъ, про-
свѣщеніе душать. Что молодо, честно—
то губять! Всѣ видять, что это не мо-
жетъ такъ долго итти. Все слишкомъ
натянута—и скоро лопнетъ—говорилъ
Пьеръ (какъ съ тѣхъ поръ, какъ су-
ществуютъ правительства, взгляды
въ дѣйствія какого бы то ни было пра-
вительства, всегда говорятъ люди)“. Это,
вы понимаете, рѣчи скептицизма,
Юма. Дайте имъ просторъ,—и всѣ уси-
лія, потраченныя на „войну и міръ“
окажутся потраченными даромъ. Необ-
ходимо, значитъ, измѣнить направленіе
разговора. И вотъ слово предостав-
ляется Николаю Ростову. Въ качествѣ
чело-вѣка апріорнаго онъ доказательствъ
не любитъ и уважаетъ лишь всеобщ-
ность и необходимость. Онъ такъ пря-
мо и заявляетъ Пьеру: „Доказать я
тебѣ не могу. Ты говоришь, что у насъ
все скверно; я этого не вижу... И вели-
миѣ Аракчеевъ итти на васъ (т. е. на
Пьера съ его петербургскими друзья-
ми) съ эскадрономъ и рубить — ни на
секунду не задумаюсь и пойду“... Не-
правда-ли чудесно сказано?! Да развѣ,
въ самомъ дѣлѣ, Пьеру возможно что-
нибудь доказать? И, затѣмъ, развѣ
Кантъ не правъ, развѣ намъ можно
существовать безъ апріорныхъ сужде-
ній, т. е. безъ такихъ, которыя под-
держиваются не учеными соображеніями,
всегда противорѣчивыми и неустой-

чивыми, а силой, никогда себѣ неизмѣ-
няющей, иначе говоря—необходимостью?
Графъ Толстой незадолго до „войны и
мира“ продѣлалъ цѣлый рядъ опытовъ
съ „совѣстью“, не кантово-ростовской
совѣстью, имѣющей принципы, а со
своей собственной совѣстью гениаль-
наго чело-вѣка. Вы знаете, что изъ это-
го вышло: не только апріорныхъ—почти
никакихъ сужденій не осталось. А какъ
жить чело-вѣку безъ сужденій, безъ
убѣжденій? Великій писатель земли рус-
ской увидѣлъ, наконецъ, какъ *рож-
даются* убѣжденія и понялъ, какое ве-
λικое преимущество имѣютъ Ростовы
предъ Болконскимъ. Болконскаго и жить
оставить нельзя. Куда съ нимъ дѣ-
нешься? А Ростовъ — хоть сто лѣтъ
жизни ему дай, не заведетъ тебя на
неизвѣстный, ложный путь (неизвѣст-
ный и ложный, въ данномъ случаѣ,
какъ извѣстно, синонимы). И посмотри-
те, какое глубокое уваженіе питаетъ
гр. Толстой къ Ростову. „Долго раз-
сказываетъ онъ намъ, послѣ его (Ни-
колая) смерти въ народѣ хранилась на-
божная память о его управленіи“. На-
божная память! Долго хранилась! Пе-
ресмотрите все, что писалъ гр. Толстой:
ни объ одномъ изъ своихъ героев онъ
не говорилъ съ такимъ чувствомъ бла-
годарности и умиленія. Но за что-же?
спросите вы. Чѣмъ заслужилъ этотъ
обыкновенный чело-вѣкъ такую призна-
тельность? А вотъ именно своей обык-
новенностью: Ростовъ зналъ, какъ жить
и былъ потому всегда твердъ. Во всю
же свою писательскую дѣятельность
гр. Толстой ничего такъ не цѣнилъ,
какъ опредѣленное знаніе и твердость,
ибо у себя не находилъ ни того, ни
другого. Онъ могъ только подражать
Ростову и, само собою разумѣется,
былъ принужденъ расточать хвалу сво-
ему высокому образцу. Эта „набожная

память“, какъ и весь эпилогъ къ „войнѣ и миру“—дерзкій, сознательно дерзкій вызовъ, брошенный гр. Толстымъ всѣмъ образованнымъ людямъ, всей, если хотите, совѣсти нашего времени. И именно сознательный вызовъ: гр. Толстой понималъ, слишкомъ хорошо понималъ, что онъ дѣлаетъ. „Я преклоняюсь предъ Ростовымъ, а не предъ Пушкинымъ или Шекспиромъ и открыто всѣмъ заявляю это“—вотъ смыслъ эпилога къ „войнѣ и миру“. Замѣтите, что въ эпоху яснополянскихъ журналовъ и первыхъ своихъ литературно-публицистическихъ опытовъ, когда тоже отрицались Шекспиръ и Пушкинъ, имъ, по крайней мѣрѣ, противопоставлялся не интеллигентный-же помѣщикъ, а весь русскій народъ. Это еще не казалось столь страннымъ. Русскій народъ все-же большая „идея“, коверъ самолетъ, на которомъ не одинъ читатель или писатель свершалъ свое заоблачное путешествіе. Но Ростовъ—вѣдь въ немъ ничего даже похожаго на идею нѣтъ; это—чистѣйшая матерія, косность, неподвижность. И къ нему рѣшится примѣнить эпитетъ „набожная память“! Какъ только, послѣ этого, могли повѣрить, что гр. Толстой наивенъ, невиненъ, что его глубина прозрачна и его дно видно?! Видно, у Достоевскаго чутье было лучше, чѣмъ у другихъ читателей гр. Толстого: „Анна Каренина“—совсѣмъ не невинная вещь...

Послѣ спора Пьера съ Николаемъ, гр. Толстой вводитъ насъ еще на нѣсколько минутъ въ спальни своихъ счастливыхъ паръ. Въ спальняхъ разговоры у гр. Толстого ведутся совсѣмъ на особый манеръ. Супруги такъ хорошо сжились межъ собой, такъ близки, такъ связаны, что понимаютъ одинъ другого съ полуслова, съ намека. Тамъ только улавливается основная мелодія

семейнаго счастья: wir treiben jetzt Familienglück, was höher lockt, das ist vom Übel“. Но гр. Толстой опять-таки чуть ли не набожно рисуетъ всю эту идилію. „Пусть себѣ Шекспиры изображаютъ трагедію—я-же ничего подобнаго не хочу знать“—можетъ быть у него была такая мысль, когда онъ провожалъ въ спальни свои пары. Но открыто онъ этого не сказалъ. Открыто устраивается торжественный апоѳеозъ этому семейному счастью, признающему, что все, „болѣе высокое“, происходитъ отъ дьявола. Впрочемъ, одна капля ироніи есть въ этомъ апоѳеозѣ—гр. Толстой не удержался. Но, увы! Иронія относится не къ Ростову, а къ Пьеру, и не по поводу его семейныхъ, домашнихъ дѣлъ, а по поводу петербургскихъ замысловъ. Но и то иронія чуть-чуть замѣтна: всего два раза, словно невзначай, брошено по адресу Пьера словечко „самодовольство“...

Въ спальнѣ-же Ростовыхъ—все чудесно. Графиня Марья даетъ читать мужу благочестивую литературу своего сочиненія и мужъ, читая дневникъ жены, сознаетъ свое ничтожество предъ ея душевной высотой. Сверхъ того, графиня Марья, по поводу спора Пьера съ Николаемъ, предлагаетъ въ защиту апріорности новый аргументъ, который съ удовольствіемъ принимается Николаемъ, несмотря на то, что, собственно говоря, ему никакіе аргументы не нужны и что именно въ этомъ его высшее качество... Графиня Марья говоритъ: „по моему, ты совершенно правъ. Я такъ и сказала Наташѣ. Пьеръ говоритъ, что всѣ страдаютъ, мучаются, возвращаются и что нашъ долгъ—помочь бѣднымъ. Разумѣется (это „разумѣется“ великолѣпно!) онъ правъ—говорила княжна Марья; но онъ забываетъ, что у насъ есть другія обязанности ближе, которыя

самъ Богъ указалъ намъ и что мы можемъ рисковать собой, а не дѣтьми“. Вотъ какъ пишется исторія! Но это еще не все. Априорный человѣкъ, ухватившись за аргументъ графини Марьи, сразу отъ дѣтей переходитъ къ разговорамъ о дѣлахъ, имѣніи, выкупахъ, платежахъ, о своемъ богатствѣ. Графинѣ Марьѣ такой переходъ показался естественно рѣзкимъ: „ей хотѣлось сказать ему (мужу), что не о единомъ хлѣбѣ будетъ сытъ человѣкъ, что онъ слишкомъ много приписываетъ важности этимъ дѣламъ (подчеркнуто у гр. Толстого): но она знала, что этого говорить не нужно и бесполезно. Она только взяла его за руку и поцѣловала. Онъ принялъ этотъ жестъ за одобреніе и подтвержденіе его мыслей“... Неправда-ли, какая чудесная дерзость?! Укажите, кто изъ писателей, кромѣ гр. Толстого, смѣлъ такъ открыто играть въ такую опасную игру! Графиня Марья, „всегда стремившаяся къ безконечному, вѣчному и совершенному“ какъ ни въ чемъ не бывало соглашается на самое крайнее лицемеріе, какъ только инстинктъ подсказываетъ ей, что грозитъ опасность прочности ея „духовнаго“ союза съ мужемъ. Вѣдь еще шагъ и лицемеріе возводится въ законъ, въ законъ—страшно сказать—совѣсти. Если хотите—никакого шага больше не нужно, онъ уже сдѣланъ въ словахъ графини Марьи. Но, что любопытно въ всего, гр. Толстой и виду не подаетъ, что понимаетъ, черезъ какую пропасть онъ только что перескочилъ. Онъ по обыкновенію ясенъ, свѣтелъ, прозраченъ.

Какую-бы „психологію“ сдѣлалъ изъ этого Достоевскій! Но гр. Толстой уже искушенъ. Онъ знаетъ, что каждый разъ, когда приближается антиномія—нужно дѣлать святое, невинное, дѣтски простодушное лицо,—иначе прощай на-

всегда всякія априори, всеобщность, необходимость, прочность, почва, устой!.. И нѣтъ равнаго ему въ этомъ дипломатическомъ искусствѣ. Тутъ, можетъ быть, сказывается „порода“, происхожденіе—десятокъ поколѣній „служившихъ“, предковъ, всегда нуждавшихся въ парадномъ лицѣ... Гр. Толстой, такимъ способомъ, достигаетъ двойной цѣли: онъ сказалъ „правду“—и правда не подорвала жизни. До гр. Толстого идеализмъ не зналъ такихъ тонкихъ приемовъ. Ему для своихъ эффектовъ всегда требовалась и грубая ложь, и „горячее“ чувство, и краснорѣчіе, и мишура, и даже лубочныя краски.

Если-бы Достоевскій вспомнилъ эпизодъ къ „войнѣ и миру“, онъ-бы понялъ, что сердиться на Левина, за его безучастное отношеніе къ бѣдствіямъ славянъ—есть анахронизмъ. Сердиться нужно было раньше—за „войну и миръ“. Если-же „война и миръ“ принята, то приходится принять и „Анну Каренину“, цѣликомъ, безъ всякихъ ограниченій, съ послѣдней частью. Вѣдь въ сущности и славянскія дѣла—большая путаница. Въ нихъ скрывается одна изъ антиномій—убивать или не убивать. Такъ отчего-бы не отнести ихъ къ Ding an sich? Отчего-бы не предоставить ихъ, какъ предлагаетъ Левинъ, въ исключительное вѣдѣніе правительства, памятуя примѣръ предковъ, передавшихъ всѣ дѣла правленія нарочито призваннымъ заморскимъ князьямъ?

Вся дѣятельность гр. Толстого, включая его послѣднія философски-публицистическія статьи и даже романъ „воскресеніе“ (одно изъ немногихъ, почти единственное относительно неудачное его произведеніе—въ немъ гр. Толстой словно собираетъ крохи отъ своего собственнаго, когда-то роскошнаго стола) не выходятъ за предѣлы указанной мной

задачи. Онъ во что бы то ни стало хочетъ приручить тѣхъ бѣшеныхъ звѣрей, которые называются иностранными словами скептицизмъ и пессимизмъ. Онъ не скрываетъ ихъ отъ нашихъ глазъ—но держитъ въ крѣпчайшихъ и надежнѣйшихъ на видъ клѣткахъ, такъ что и самый подовѣрчивый человѣкъ начинаетъ ихъ считать не опасными, навѣки усмирёнными. Послѣдняя формула гр. Толстого, которой подводится итогъ всей его неустанной многолѣтней борьбы и которую онъ особенно торжественно возвѣстилъ въ своей книгѣ „что такое искусство“, гласитъ: „добро, братская любовь—есть Богъ“. Говорить о ней здѣсь я не буду, такъ какъ имѣлъ случай въ другомъ мѣстѣ подробно объяснить ея смыслъ и значеніе¹⁾. Я хочу только напомнить, что и это „убѣжденіе“, которое, по настойчивому увѣренію гр. Толстого, имѣетъ своими родителями чистѣйшій разумъ и правдивую совѣсть, совѣтъ не такого уже благороднаго происхожденія. Его породилъ все тотъ-же страхъ предъ Ding an sich, все то-же стихійное почти стремленіе „назадъ къ Канту“, (какъ еще недавно восклицали хоромъ представители новѣйшей нѣмецкой философіи), въ силу которыхъ выпроваживался князь Андрей, возвеличивался Ростовъ, поэтизировалась княжна Марья и т. д. Оттого-то, какъ мы увидимъ ниже, положеніе, представляемое гр. Толстымъ какъ величайшая и возвышеннѣйшая истина, казалось, могло казаться кощунственной, безобразной и отвратительной ложью Достоевскому.

XI.

Итакъ одинъ изъ способовъ борьбы съ пессимизмомъ и скептицизмомъ есть

¹⁾ „Добро въ ученіи гр. Толстого и Ф. Нитше“.

созданіе апріорныхъ сужденій и Ding an sich, короче—идеализмъ, который гр. Толстой формулируетъ въ словахъ „добро есть Богъ“. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ изъ предыдущаго слѣдуетъ, что идеализмъ нуждается во внѣшней опорѣ. Левину необходимо было жениться на Кити, повести хозяйство, ходить на охоту и пр., и пр. Одного „разума“ оказалось недостаточно для возведенія этой воздушной постройки. Потребовалось „матеріальное“, очень матеріальное основаніе. Но—основаніе лежитъ глубоко подъ землей: его никто не видитъ. Это всегда много помогало торжеству всего „высокаго“ на землѣ. Вспомните хотя-бы родоначальниковъ европейскаго идеализма—Сократа и Платона съ ихъ ученіемъ о добрѣ. Казалось, оно соткано изъ чистѣйшихъ идей, брезгливо сторонящихся отъ всякаго соприкосновенія съ тѣмъ, что не происходитъ отъ разума. Однако, въ чистую область идей контрабанда была все-же пронесена—и какая контрабанда! Оказывается, что ученіе о преимуществѣ добра надъ зломъ не можетъ—я почти готовъ сказать *не хотѣлъ*—держаться одной діалектикой, какъ бы „божественна“ она ни была. Для своего закрѣпленія оно нуждается въ такой грубой, такой матеріальной вѣрѣ, какъ вѣра въ воздаяніе. Собственно говоря, чего еще нужно, послѣ того какъ доказано, что испытать несправедливость лучше, чѣмъ причинить ее? Но на самомъ дѣлѣ этого мало. Въ діалогахъ Платона (Горгій, государство, Федонъ) на поддержку добра призывается самое обыкновенное человѣческое средство. Тамъ объявляется, что злые будутъ наказаны въ свое время, (въ будущей жизни), а добрые вознаграждены... Разъ добру принадлежитъ такое несомнѣнное торжество,—то, пожалуй, можно было бы и всякую діалектику оставить въ

покоѣ. Самый неразвитой умъ способенъ понять преимущество добра, имѣющаго за собой, хотя и далекаго, но совѣмъ по земному устроеннаго и притомъ всеильнаго защитника. Но странное дѣло! Сократово-Платоновское воздаяніе вы найдете во всѣхъ почти идеалистическихъ системахъ нравственности. Всѣ моралисты считали необходимымъ дѣлать самого Бога покровителемъ добра или даже, какъ гр. Толстой отождествлять добро съ Богомъ (это въ новѣйшее уже время—время позитивизма, эволюціи и т. д.). Очевидно, добро моралистовъ само по себѣ, *an sich*, представлялось не очень привлекательнымъ и люди принимали его только изъ боязни возбудить противъ себя гнѣвъ всемогущаго существа. Идеализмъ далеко не такъ идеаленъ, какъ можно было ожидать въ виду той торжественности, съ которой выступали его провозвѣстники. Въ концѣ концовъ онъ живетъ самыми земными надеждами и его *a priori* и *Ding an sich*—только высокія стѣны, которыми онъ ограждаетъ себя отъ болѣе трудныхъ запросовъ дѣйствительной жизни. Въ этомъ смыслѣ идеализмъ подобенъ восточной деспотіи: снаружи все блестяще, красиво, вѣчно; внутри-же—ужасы. Въ этомъ и причина того непонятнаго явленія, что такое невинное на первый взглядъ ученіе такъ часто дѣлалось предметомъ самой ожесточенной ненависти со стороны людей, менѣе всего заслуживающихъ подозрѣнія въ „природной“ склонности къ злу. Но можно съ увѣренностью сказать, что всякій непримиримый врагъ идеализма былъ самъ когда-то, какъ Достоевскій или Нитше, крайнимъ идеалистомъ, и, что „психологія“, такъ пышно расцвѣтшая въ новое время, есть дѣло рукъ отступниковъ идеализма. И въ самомъ дѣлѣ, съ чего-бы человѣку начать лазить

въ глубину своей души, зачѣмъ провѣрять вѣрованія, несомнѣнно блестящія, красивыя, интересныя? Декартово *de omnibus dubitandum* тутъ, конечно, не при чемъ: изъ за методологическаго правила человѣкъ ни за что не согласится терять подъ собой почву. Скорѣй наоборотъ—потерянная почва полагаетъ начало всякому сомнѣнію. Вотъ, когда оказывается, что идеализмъ не выдержалъ напора дѣйствительности, когда человѣкъ, столкнувшись волей судьбы лицомъ къ лицу съ настоящей жизнью, вдругъ, къ своему ужасу видитъ, что всѣ красивыя *a priori* были ложью; тогда только впервые овладѣваетъ имъ тотъ безудержъ сомнѣнія, который въ одно мгновеніе разрушаетъ казавшіяся столь прочными стѣны старыхъ воздушныхъ замковъ. Сократъ, Платонъ, добро, гуманность, идеи—весь сонмъ прежнихъ ангеловъ и святыхъ, оберегавшихъ невинную человѣческую душу отъ нападеній злыхъ демоновъ скептицизма и пессимизма, безслѣдно исчезаетъ въ пространствѣ и человѣкъ предъ лицомъ своихъ ужаснѣйшихъ враговъ впервые въ жизни испытываетъ то страшное одиночество, изъ котораго его не въ силахъ вывести ни одно, самое преданное и любящее сердце. Здѣсь-то и начинается философія трагедіи. Надежда погибла навсегда, а жизнь—есть, и много жизни впереди. Умереть нельзя, хотя-бы и хотѣлъ. Ошибался древній русскій князь, когда говорилъ, что мертвые срама не имутъ. Спросите Достоевскаго. Онъ скажетъ вамъ устами Димитрія Карамазова иное: „многое узналъ я въ эту ночь. Узналъ, что не только жить, но и умереть подлецомъ невозможно“. Понимаете? Всѣ *a priori* погибли, философія Канта и гр. Толстого кончена, начинается область *Ding an sich*... Угодно-ли вамъ слѣдовать туда за Достоевскимъ и Нитше?

Обязательнаго въ этомъ нѣтъ ничего: кто хочетъ—вправѣ уйти „назадъ къ Канту“. Вы не убѣждены, что найдете здѣсь то, что вамъ нужно—какую бы то ни было „красоту“. Можетъ быть здѣсь ничего кромѣ безобразнаго нѣтъ. Несомнѣнно только одно: тутъ есть дѣйствительность, новая, неслыханная, невиданная или лучше сказать не выставленная до сихъ поръ дѣйствительность, и тѣ люди, которые принуждены ее звать своей дѣйствительностью, которымъ не дано вернуться обратно въ простую жизнь, гдѣ заботы о здоровьи Кити, споры съ Кознышевымъ, устроеніе имѣній, сочиненіе книгъ и т. д. вводятъ даже издавшихъ виды Левиныхъ въ обычную колею человѣческаго существованія, тѣ люди будутъ смотрѣть на все иными глазами, чѣмъ мы. Мы можемъ отречься отъ этихъ людей: какое намъ до нихъ дѣло! Мы такъ и поступали, поступаемъ до сихъ поръ.

Н. К. Михайловскій въ своей извѣстной и во многихъ отношеніяхъ примѣчательной статьѣ назвалъ Достоевскаго „жестокимъ талантомъ“. Опредѣленіе чрезвычайно мѣткое: я думаю, что оно навсегда удержится за Достоевскимъ. Къ сожалѣнію критикъ хотѣлъ этими двумя словами не только дать характеристику художника, но также и произнести приговоръ надъ нимъ и всей его дѣятельностью. Жестокій—значитъ исковерканный, изуродованный, а потому и негодный. Н. К. Михайловскому остается только скорбѣть о томъ, что такъ случилось—что Достоевскій, имѣя огромный талантъ, не былъ вмѣстѣ съ тѣмъ жрецомъ гуманности. Это сужденіе критика основывается на томъ предположеніи, что гуманность несомнѣнно выше, лучше жестокости... Несомнѣнно? Но гдѣ-же декартовское правило, о которомъ сейчасъ шла рѣчь, гдѣ de om-

nibus dubitandum? О немъ, конечно, Н. К. Михайловскій былъ освѣдомленъ. Но оно, по своему обыкновенію, осталось бездѣйствовать, отлично зная, что ему всегда нужно приходиться послѣднимъ, если оно желаетъ быть *bienvenu*.

Тотъ-же Н. К. Михайловскій, въ другой своей статьѣ, говоря о Прудонѣ, передаетъ цѣлый рядъ фактовъ, доказывающихъ, что знаменитый французъ, съ именемъ котораго въ Россіи связывали представленіе о лучшемъ борцѣ за высокія идеи, былъ въ жизни „плутватымъ“ человѣкомъ. Свой рассказъ онъ заключаетъ слѣдующими словами: „совсѣмъ не весело подбирать эти тускляя черты, потому что, подбирая ихъ, приходится отрывать нѣчто отъ сердца“. И затѣмъ, непосредственно за этимъ, по странной ассоціаціи идей, прибавляетъ: „это не фраза“. Не знаю, какъ другіе поняли читатели, но, что касается меня, то я именно подумалъ, что приведенныя слова—фраза. Ничего Н. К. Михайловскому не пришлось отрывать отъ сердца. Это не значитъ, что онъ былъ равнодушенъ къ прудоновскимъ идеямъ. И еще меньше я хотѣлъ-бы сказать, что Н. К. Михайловскій склоненъ къ разговорамъ ради разговоровъ: наоборотъ, въ его произведеніяхъ „фраза“ встрѣчается такъ-же рѣдко, какъ у большинства другихъ писателей серьезная мысль. Но на этотъ разъ фальшь была несомнѣнная, почему и потребовалась оговорка. Очевидно, даже такое неожиданное открытіе, какъ то, что творецъ высокихъ идей былъ въ жизни не совсѣмъ честнымъ человѣкомъ, не могло поразить Н. К. Михайловскаго. Онъ самъ смущенъ своимъ спокойствіемъ и, не умѣя объяснить или не имѣя времени подумать надъ этимъ страннымъ явленіемъ, спѣшитъ замаскировать его шаблонной, залежав-

шейся въ памяти фразой. Въ этомъ незначущемъ на первый взглядъ психологическомъ фактѣ выразилось очень многое. Для Н. К. Михайловскаго (хотя онъ въ своей статьѣ и утверждаетъ обратное) самъ Прудонъ повидимому ничего не значилъ. Прудонъ лишь воплощеніе великой идеи гуманности (да будетъ мнѣ дозволено пользоваться этимъ словомъ въ его самомъ широкомъ смыслѣ), ну, а развѣ цѣлая армія Прудоновъ-мошенниковъ, даже Прудоновъ-разбойниковъ и убійць могла-бы набросить хоть тѣнь сомнѣнія на величіе идеи! Гуманность держится не авторитетомъ французскихъ писателей—она часть души самого Н. К. Михайловскаго и часть самая прочная. Объ этомъ онъ самъ хорошо говоритъ въ предисловіи съ новому изданію своихъ сочиненій, въ предисловіи, подводящемъ итогъ его многолѣтней литературной дѣятельности: „всякій разъ, какъ мнѣ приходитъ въ голову слово „правда“, я не могу не восхищаться его поразительной внутренней красотой. Такого слова нѣтъ, кажется, ни въ одномъ европейскомъ языкѣ. Кажется, только по русски истина и справедливость называются однимъ и тѣмъ же словомъ и какъ-бы сливаются въ одно великое цѣлое. Правда, въ этомъ огромномъ смыслѣ слова всегда состояла цѣль моихъ исканій... Я никогда не могъ повѣрить и теперь не вѣрю, чтобы нельзя было найти такую точку зрѣнія, съ которой правда-истина и правда-справедливость являлись-бы рука объ руку, одна другую пополняя“. Въ этихъ словахъ—объясненіе того, почему Н. К. Михайловскій остается спокойнымъ, дѣлая свое открытіе о Прудонѣ, хотя онъ и знаетъ, что въ такихъ случаяхъ полагается очень сильно огорчаться. Что Прудонъ, когда есть у человѣка въ душѣ идея, прочная

какъ гранитъ, аеге регеннius, нерукотворная! Вотъ эта-то непоколебимая вѣра въ идею, въ гуманность, въ правду, которая приняла какъ фактъ второстепенной важности открытіе о Прудонѣ (вѣроятно, Н. К. Михайловскій дѣлалъ въ своей жизни не одно такое открытіе и не разъ удивлялся черствости своей души и даже, быть можетъ, бичевалъ себя за то), помѣшала критику остановиться въ виду необычнаго случая „жестокаго таланта“. Вѣдь не жестокая бездарность—а жестокой талантъ, т. е. свойство человѣка, по поводу котораго и самые крайніе позитивисты не стѣсняются вспоминать имя Божіе. И вдругъ талантъ оказывается въ услуженіи у жестокости! Но Н. К. Михайловскій одинъ ихъ тѣхъ счастливыхъ избранныхъ, которымъ дано всю жизнь служить идеямъ. Такимъ людямъ и идеи служатъ, оберегая ихъ отъ ужаснѣйшихъ переживаній. Не то было съ Достоевскимъ. Ему не удалось остаться до конца жизни жрецомъ своей молодой вѣры. Онъ былъ обреченъ на участь перебѣжчика, измѣнника, предателя. Такимъ людямъ идеи мстятъ, и мстятъ безжалостно, неумолимо. Нѣтъ позора, невидимаго, внутренняго, нѣтъ униженія, которое-бы не выпадало на ихъ долю. Каторга Достоевскаго продолжалась не четыре года, а всю жизнь... Н. К. Михайловскій, конечно, правъ, когда объясняетъ міровоззрѣніе Достоевскаго вынесенными имъ испытаніями. Но вопросъ въ томъ, дѣйствительно-ли такія испытанія мѣшаютъ людямъ видѣть „истину?“ Не наоборотъ-ли? Вѣдь можетъ быть, что обыденная жизнь среди обыденныхъ людей даетъ и философію обыденности! А кто поручится, что именно такая философія нужна людямъ? Можетъ быть, чтобъ обрѣсти истину, нужно прежде всего освободиться отъ

всякой обыденности? Такъ что каторга не только не опровергаетъ „убѣжденій“, но оправдываетъ ихъ; и настоящая, истинная философія есть философія каторги... Если все это такъ, то, значитъ, и гуманность, родившаяся среди вольныхъ людей, не вправѣ тащить жестокость къ позорному столбу и попрекать ее ея темнымъ, каторжнымъ происхожденіемъ, и должна уступить своей униженной противницѣ всѣ неслетныя права и преимущества, которыми она до сихъ поръ пользовалась въ мірѣ и прежде всего блестящую свиту поэтовъ, художниковъ, философовъ и проповѣдниковъ, которые въ теченіе тысячелѣтій неустанно расточали ей высокія похвалы...

Во всякомъ случаѣ, справедливость требуетъ отъ насъ, чтобы мы по крайней мѣрѣ безпристрастно и внимательно выслушали подпольнаго, жестокаго человѣка, не смущаясь ни страхами гр. Толстого, ни непоколебимой вѣрой въ правду Н. К. Михайловскаго.

ХІІ.

Скептицизмъ и пессимизмъ возбуждаютъ въ подпольномъ человѣкѣ такой-же мистическій ужасъ, какъ и въ гр. Толстомъ, но вернуться къ обыденности, даже прилично притвориться предъ собой и другими вернувшимся къ обыденности (онъ-бы, можетъ быть, пошелъ на это) ему не дано. Онъ знаетъ, что бывшее былѣмъ поросло, что гранить, аеге регенниус, нерукотворность—все то, словомъ, на чемъ люди основывали до сихъ поръ свою „прочность“, всѣ ихъ „априори“ для него безвозвратно погибли. И онъ съ дерзостью не имѣющаго надежды сразу рѣшается перейти за роковую черту, сдѣлать тотъ страшный шагъ, отъ котораго его пре-

достерегали и завѣты прошлаго и собственный опытъ уже прожитыхъ сорока лѣтъ. Побѣдить идеализмомъ свои несчастія и сомнѣнія—невозможно. Всѣ попытки борьбы въ этомъ направленіи не привели ни къ чему: „это „прекрасное и высокое“ сильно-таки надавило мнѣ затылокъ въ мои сорокъ лѣтъ“, говоритъ у Достоевскаго его подпольный человѣкъ. Остается одно: оставить бесплодную борьбу и пойти вслѣдъ за скептицизмомъ и пессимизмомъ, посмотреть—куда они приведутъ человѣка. Это значитъ сказать себѣ: „все, что цѣнилось, все, что считалось прекраснымъ и высокимъ—въ этой жизни для меня запретный плодъ. Но я живу еще, я буду еще долго жить въ новыхъ, страшныхъ условіяхъ. Такъ создамъ-же я себѣ свое прекрасное и высокое“. Иначе говоря, начинается „переоцѣнка всѣхъ цѣнностей“. Идеализмъ, совершенно неожиданно для себя, обращается изъ безгрѣшнаго судьи въ подсудимаго. Достоевскому стыдно вспомнить, что онъ когда-то самъ былъ идеалистомъ. Онъ хотѣлъ-бы отречься отъ своего прошлаго и за невозможностью обмануть себя, старается представить себѣ свою недавнюю жизнь въ иномъ свѣтѣ, придумываетъ себѣ смягчающія вину обстоятельства. „У насъ, русскихъ, вообще говоря, никогда не бывало глупыхъ, надзвѣдныхъ, нѣмецкихъ и особенно французскихъ романтиковъ, на которыхъ ничего не дѣйствуетъ, хоть земля подъ ними трещи, хоть погибай вся Франція на баррикадахъ—они все тѣ-же, даже для приличія не измѣняются и все будутъ пѣть свои надзвѣдныя пѣсни, такъ сказать, по гробъ своей жизни, потому что они дураки. У насъ же, въ русской землѣ, нѣтъ дураковъ“... ¹⁾ Ужъ будто у насъ нѣтъ

¹⁾ Записки изъ подполья, 107.

„дураковъ!“ А кто по ночамъ воспѣвалъ Макара Дѣвушкина? Кто обливался слезами надъ Наташей даже въ ту пору, когда земля уже трещала подъ ногами? Увы, этихъ страницъ прошлаго не вытравить изъ памяти, сколько не хитри. Изъ всѣхъ нашихъ романтиковъ, Достоевскій былъ самымъ мечтательнымъ, самымъ надзвѣзднымъ, самымъ искреннимъ.

Теперь, когда наступилъ страшный судъ и когда онъ увидѣлъ, что порядокъ на этомъ судѣ иной, чѣмъ обѣщали Сократъ и Платонъ, и что несмотря на его добродѣтели, его, съ толпой ему подобныхъ, загнали ошуюю, онъ хочетъ хоть немного оправдаться. Можетъ быть онъ вспомнилъ—въ такихъ случаяхъ, какъ извѣстно, память бываетъ всегда назойливо услужливой—можетъ онъ вспомнилъ, что вѣдь его и предупреждали. Ему говорили, что цѣлой сотнѣ праведниковъ такъ не обрадуются на судѣ, какъ одному раскаявшемуся грѣшнику. Онъ долженъ былъ-бы понять, что праведники, всѣ эти „надзвѣздные романтики“, считаются дюжинами и на послѣднемъ судѣ, въ качествѣ дюжинныхъ людей, не могутъ рассчитывать на прощенье. Но прежде онъ не слышалъ или не понималъ предостерегающаго голоса, а теперь—теперь почти уже поздно, теперь раскаяніе, самобичеваніе—уже ни къ чему. Онъ осужденъ и, конечно, и вѣки. На страшномъ судѣ нѣтъ иныхъ приговоровъ. Это не то, что у гр. Толстого въ его дѣлахъ съ совѣстью, налагающей приговоры условные, человѣческіе, въ которыхъ есть и правда, и милость и—главное—обѣщаніе прощенья. Тутъ прощенья нѣтъ. Но, что еще хуже, здѣсь и резиньяція, на которую такъ всегда рассчитываютъ моралисты, не помогаетъ. Вотъ вамъ свидѣтельство

свѣдущаго въ этихъ дѣлахъ подпольнаго человѣка:... „передъ стѣной непосредственные люди... искренно пасуютъ. Для нихъ стѣна не отводъ, какъ напримѣръ для насъ... не предлогъ воротиться съ дороги. Нѣтъ, они пасуютъ со всей искренностью. Стѣна имѣетъ для нихъ что-то успокоительное, нравственно разрѣшающее и окончательное, пожалуй даже, что-то мистическое“¹⁾. Языкъ, конечно, иной,—но кто не узнаетъ въ этой стѣнѣ кантовскихъ аргюрі, поставленныхъ предъ Ding an sich? Философовъ они очень удовлетворяли, но Достоевскій, которому больше всего на свѣтѣ нужно было это „успокоительное, нравственно разрѣшающее и окончательное“, сознательно предпочитаетъ лучше расшибить голову о стѣну, чѣмъ примириться съ ея непроницаемостью. „Страшно впасть въ руки Бога живаго!“ Вы видите, что „вѣчныя“ истины были придуманы мудрецами не столько для нуждающихся въ утѣшеніи, сколько для утѣшителей, т.-е. для себя самихъ. Отъ этой мысли Достоевскій приходитъ въ ужасъ. Вѣдь онъ-же всей своей жизнью, всѣмъ своимъ прошлымъ олицетворялъ идею утѣшающаго. Онъ былъ романистомъ, учившимъ людей вѣрить, что ужасная судьба униженныхъ и оскорбленныхъ искупается слезами и добрыми чувствами читателей и писателей. Его счастье, его вдохновеніе питалось „послѣднимъ человѣкомъ“, „братомъ“... Лишь тогда, когда человѣкъ воочию убѣждается, что такую безобразную ложь онъ могъ цѣлые годы лелѣять въ душѣ своей и чтить, какъ великую и святую истину, лишь тогда онъ начинаетъ понимать, какъ нельзя вѣрить „идеямъ“ и въ какія прекрасныя и соблазнительныя формы могутъ облекаться

¹⁾ Ib. 77.

самыя низменныя побужденія наши, если имъ нужно взять власть надъ нашей душой. И точно, что можетъ быть ужаснѣй пѣвца „бѣдныхъ людей“, орошающаго свой поэтическій цвѣтникъ слезами Макара Дѣвушкина и Наташи?

Теперь ясно, отчего Достоевскій не можетъ возвратиться къ прежнему успокоенію, къ той стѣнѣ, которая заключаетъ въ себѣ столько нравственно разрѣшающаго и окончательнаго для непосредственныхъ людей. Лучше какая угодно правда, чѣмъ такая ложь, говоритъ онъ себѣ—и отсюда у него мужество, съ которымъ онъ глядитъ въ лицо дѣйствительности. Помните почти бессмысленное, но гениальное выраженіе шекспировскаго Лира: „отъ медвѣдя ты побѣжишь, но, встрѣтивъ на пути бушующее море, къ пасти звѣря пойдешь назадъ“? Достоевскій побѣжалъ отъ дѣйствительности, но, встрѣтивъ на пути идеализмъ—пошелъ назадъ: всѣ ужасы жизни не такъ страшны, какъ выдуманныя совѣстью и разумомъ идеи. Чѣмъ обливаться слезами надъ Дѣвушкинымъ — лучше правду объявить: пусть свѣтъ провалится, а чтобъ мнѣ чай былъ. Не легко было Достоевскому принять такую „правду“, да и что съ ней дѣлать человѣку, у котораго въ прошломъ—Макаръ Дѣвушкинъ и ка-торга, а въ настоящемъ—падушая и всѣ прелести жизни изо дня въ день бющагося, уже не молодого, но почти начинающаго петербургскаго писателя? Когда-то думали, что „истина“ утѣшаетъ, укрѣпляетъ человѣка, поддерживаетъ въ немъ бодрость духа. Но истина подполья совсѣмъ иначе устроена, чѣмъ ея великодушныя предшественницы. Она нимало не думаетъ о человѣкѣ, а если, метафорически выражаясь, ей и можно приписать кой-какія намѣренія, то во всякомъ случаѣ никакъ

не благожелательныя. Успокаивать—не ея дѣло. Вотъ развѣ посмѣяться, обидѣть—на это она еще способна... „Законы природы постоянно и болѣе всего всю жизнь обижали меня“, рассказываетъ подпольный человѣкъ. Удивительно-ли, что у него не можетъ быть нѣжности ни къ истинамъ, ни къ идеаламъ, если тѣ и другіе, то въ формѣ законовъ природы, то въ формѣ высокихъ ученій о нравственности, только и знали, что оскорблять и унижать ни въ чемъ неповинное и ребячески доврчивое существо? Чѣмъ можно отвѣтить такимъ властелинамъ? Какое чувство, кромѣ вѣчной, непримиримой ненависти можно питать къ естественному порядку и къ гуманности? Спенсеръ проповѣдывалъ приспособленіе, моралисты—покорность судьбѣ. Но все это хорошо при предположеніи, что приспособиться еще возможно, а покорность принесетъ хотя-бы покой. „При предположеніи!“ Но психологія уже показала намъ, что всѣ предположенія придуманы только для предполагающихъ и что даже гр. Толстой принялъ участіе въ заговорѣ противъ униженныхъ и оскорбленныхъ.

Въ этомъ причина, почему Достоевскій, къ удивленію его современниковъ, съ такимъ страннымъ упорствомъ отказывался благоговѣть предъ гуманными идеями, такъ безраздѣльно господствовавшими въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ въ нашей литературѣ. Н. К. Михайловскій справедливо видѣлъ въ немъ „злонамѣреннаго“ человѣка (какъ только этотъ эпитетъ забрелъ на страницы сочиненій Н. К. Михайловскаго—мы привыкли его встрѣчать въ иныхъ мѣстахъ). Какъ, напри-мѣръ, подпольный человѣкъ разсуждаетъ о „будущемъ счастьѣ“ человѣчества“, т.-е. о томъ краеугольномъ камнѣ, на

которомъ покоились и до сихъ поръ покоятся всѣ „убѣжденія“ гуманныхъ людей! „Тогда-то, говоритъ онъ, наступятъ новыя экономическія отношенія, совсѣмъ уже готовыя...“ такъ что въ одинъ мигъ исчезнутъ всевозможные вопросы собственно потому, что на нихъ получатся всевозможные отвѣты. Тогда выстроится хрустальный дворецъ. Ну, словомъ, тогда прилетитъ птица Каганъ“. Видно, что говоритъ злонамѣренный человѣкъ, посягающій на спокойствіе и благополучіе своихъ ближнихъ. Но это еще ничего—пока только одна иронія. А дальше слѣдуетъ уже почти „призывъ къ дѣлу“. „Я, напримѣръ, продолжалъ онъ, нисколько не удивлюсь, если вдругъ, ни съ того, ни съ сего, среди всеобщаго будущаго благоразумія возникнетъ какой-нибудь джентельменъ съ неблагородной или лучше сказать съ ретроградной и насмѣшливой фізіономіей, упретъ руки въ бока и скажетъ намъ всѣмъ: а что, господа, не столкнутъ-ли намъ все это благоразуміе съ одного разу, ногой, прахомъ, единственно съ той цѣлью, чтобы всѣ эти логаріемы отправить къ черту и чтобы намъ опять на своей волѣ пожить?“¹⁾ Очевидно, вы имѣете тутъ дѣло не съ діалектикомъ. Достоевскому не до спора, совсѣмъ не до спора. Онъ вѣдь не чужія, а свои собственныя надежды убиваетъ. „Я это говорилъ вовсе не потому, что ужъ такъ люблю мой языкъ выставлать, признается онъ далѣе. Я, можетъ быть, на то только и сердился, что такого зданія, которому бы можно было не выставлать языка, изъ всѣхъ вашихъ зданій до сихъ поръ не находится“. Человѣкъ съ ретроградной и насмѣшливой фізіономіей тутъ, значитъ, не при чемъ. Вопросъ идетъ

о томъ, можетъ-ли примирить хрустальное зданіе Достоевскаго съ его прошлой, настоящей, съ его вѣчной каторгой? И отвѣтъ на него дается рѣзко отрицательный: нѣтъ, не можетъ. Если задача человѣка обрѣсти счастье на землѣ, то, значитъ, все, навсегда погибло. Эта задача уже невыполнима, ибо развѣ будущее счастье можетъ искупить несчастье прошлаго и настоящаго? Развѣ судьба Макара Дѣвушкина, котораго оплевываютъ въ XIX столѣтіи, становится лучше оттого, что въ XXII столѣтіи никому не будетъ дозволено обижать своего ближняго? Не только не лучше, а хуже. Нѣтъ, если уже на то пошло, такъ пусть-же навѣки несчастье живетъ среди людей, пусть и будущихъ Макаровъ оплевываютъ. Достоевскій теперь не только не хочетъ приуготовлять основаніе для будущихъ великолѣпнѣй хрустальнаго дворца,—онъ съ ненавистью, злобой, а вмѣстѣ съ тѣмъ и съ тайной радостью заранѣе торжествуетъ при мысли, что всегда найдется какой-нибудь джентельменъ, который не дастъ водвориться на землѣ благополучію. Джентельменъ—лицо, конечно, очень фантастическое; для человѣка вѣрующаго онъ, разумѣется, не доводъ. Но вѣдь здѣсь и не въ доводахъ дѣло. Сущность въ томъ, что Достоевскій не хочетъ всеобщаго счастья въ будущемъ, не хочетъ, чтобъ это будущее оправдывало настоящее. Онъ требуетъ иного оправданія и лучше предпочитаетъ до изнеможенія колотиться головой объ стѣну, чѣмъ успокоиться на гуманномъ идеалѣ. Люди избрали себѣ благой удѣлъ, спасовавши предъ стѣной. Но такая доля уготовлена не для всѣхъ. А ргіогі существуетъ только для непосредственныхъ натуръ. Что-же остается Достоевскому?

¹⁾ Записки изъ подполья, 90.

Въ „запискахъ изъ подполья“ Достоевскій отрекается отъ своихъ идеаловъ, отъ тѣхъ идеаловъ, которые, какъ ему казалось, онъ вынесъ нетронутыми изъ каторги. Я говорю „казалось“, ибо на самомъ дѣлѣ то, что онъ принималъ во время своей жизни въ острогѣ и въ первые годы свободы за идеалы, была лишь—надѣюсь теперь это очевидно—обманчивая вѣра, что по окончаніи срока наказанія онъ станетъ прежнимъ вольнымъ человѣкомъ. Какъ и всѣ люди, онъ принималъ собственную надежду за идеалъ и торопился вырвать изъ себя всѣ воспоминанія о каторгѣ или по крайней мѣрѣ приспособить ихъ къ условіямъ новой жизни. Но его старанія ни къ чему или, вѣрнѣе, почти ни къ чему не привели. Каторжныя истины, какъ онъ ихъ ни приглаживалъ и ни прибиралъ, сохранили слишкомъ явные слѣды своего происхоженія. Изъ пыльных уборовъ глядѣли на читателей угрюмыя, клейменныя лица, виднѣлись бритыя головы. Въ шумахъ громкихъ словъ слышался звонъ цѣпей. Только „записки изъ мертваго дома“ были приняты публикой и критикой, какъ нѣчто свое, обыденное, вольное. И точно, въ этомъ произведеніи Достоевскій проявляетъ — одинъ разъ въ жизни — почти толстовское искусство примиренія дѣйствительности съ принятыми идеалами. Читатель уходилъ отъ „записокъ изъ мертваго дома“ просвѣтленнымъ, возвысившимся, умиленнымъ, готовымъ на борьбу со зломъ, и т. д.—совсѣмъ—какъ того требовала современная эстетика. И, кстати, въ своемъ возвышенномъ настроеніи и въ своей готовности, считалъ Достоевскаго такимъ-же хорошимъ и добрымъ человѣкомъ, какъ и самого себя. А между

тѣмъ чуточку вниманія и поменьше восторженности — и въ „запискахъ изъ мертваго дома“ открываются такіе перлы, какихъ и въ подпольѣ не найдешь. Напримѣръ, хотя-бы эти заключительныя слова романа: „сколько въ этихъ стѣнахъ погребено напрасно молодости, сколько великихъ силъ погибло здѣсь даромъ! Вѣдь надо уже все сказать; вѣдь этотъ народъ необыкновенный былъ народъ. Вѣдь это, можетъ быть, и есть самый даровитый, самый сильный народъ изъ всего народа нашего. Но погибли даромъ могучія силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно“... Кто изъ русскихъ людей не знаетъ этихъ строкъ наизусть? Да и не имѣли ли половину обязанъ романъ своей славой? Значитъ, умѣлъ-же Достоевскій принарядить эту безобразную и отвратительную мысль. Какъ? Лучшіе русскіе люди живутъ въ каторгѣ?! Самый даровитый, самый сильный, необыкновенный народъ—это убійцы, воры, поджигатели, разбойники? И кто такъ говоритъ? Человѣкъ, жившій съ Бѣлинскимъ, Некрасовымъ, Тургеневымъ, Григоровичемъ, со всѣми тѣми людьми, которые до сихъ поръ считались красой и гордостью Россіи! И имъ предпочесть клейменныхъ обитателей мертваго дома? Но вѣдь это—настоящее безуміе. А между тѣмъ два поколѣнія читателей видѣли въ этомъ сужденіи выраженіе высокой гуманности Достоевскаго. Полагали, что это онъ такъ въ смиреніи своемъ, въ своей любви къ ближнему на новый ладъ воспѣваетъ послѣдняго человѣка. Даже для приличія не замѣтили, что пѣвецъ на этотъ разъ въ своемъ усердіи зашелъ уже слишкомъ далеко. Только въ самое послѣднее время, наконецъ, обратили вниманіе (и то, собственно говоря, случайно) на несообразность такого смиренія. Но все-же не осмѣлились открыто

пурекнуть Достоевскаго—до того уже укрѣпилась репутація святости за приведеннымъ отрывкомъ. Постарались только ослабить его значеніе соотвѣтствующей интерпретаціей. Стали указывать на то обстоятельство, что во времена Достоевскаго каторжники собственно не были настоящими преступниками, а были только протестантами—большей частью людьми, возставшими противъ безобразія крѣпостныхъ порядковъ.

Объясненіе, хотя и запоздалое, но, конечно, необходимое. Къ сожалѣнію, оно совершенно лишено какого-бы то ни было основанія. Достоевскій протестантовъ въ каторгѣ не очень любилъ, только что переносилъ ихъ. Вспомните, какъ онъ говоритъ о политическихъ преступникахъ. Его восторги относятся къ настоящимъ каторжникамъ, вотъ къ тѣмъ, о которыхъ его товарищъ по заключенію, полякъ М-цкій, всегда говорилъ: *je hais ces brigands*—и только къ этимъ. Въ нихъ-то онъ нашелъ и силы, и дарованія, и необыкновенность, ихъ то онъ поставилъ выше Бѣлинскаго, Тургенева и Некрасова; намъ представляется возмущаться такимъ сужденіемъ, смѣяться надъ нимъ, проклинать его—что угодно; но Достоевскій именно это и *только* это хотѣлъ сказать.

Въ противоположность поляку М-цкому Достоевскій въ этихъ *brigands* видѣлъ, если „надо уже все сказать“,—а вѣдь я думаю пора уже, — свой „идеалъ“, и какъ когда-то отъ Бѣлинскаго, такъ теперь отъ нихъ принялъ все ихъ, хотя и ни въ какихъ книгахъ не записанное, но несомнѣнно очень опредѣленное и отчетливое ученіе о жизни. Принялъ, правда, не съ радостью и съ готовностью, а потому что иначе не могъ, и не соображаясь съ тѣмъ, что оно принесетъ ему: въ этихъ случаяхъ *beneficium inventarii* не полагается... Онъ и

самъ не хочетъ признаться даже себѣ, что учился у каторжниковъ. Защищая свои новыя воззрѣнія, онъ все ссылается на народъ. „... Нѣчто другое измѣнило нашъ взглядъ, наши убѣжденія и сердца наши. Это нѣчто другое было непосредственное соприкосновеніе съ народомъ, братское соединеніе съ нимъ въ общемъ несчастіи, понятіе, что самъ сталъ такимъ-же, какъ онъ, съ нимъ сравненъ и даже приравненъ къ низшей ступени его“¹⁾.

Но какой же это народъ—тѣ люди съ которыми жилъ Достоевскій? Это—каторжники, это тѣ элементы, которые народъ извергаетъ изъ себя. Жить съ ними значитъ не сойтись, не соприкоснуться съ народомъ, а уйти отъ него такъ далеко, какъ не уходилъ ни одинъ изъ проживающихъ постоянно за границей абсентеистовъ нашихъ. Этого не должно ни на минуту забывать. А если такъ, то стало быть и все благоговѣніе Достоевскаго предъ народомъ, которое дало ему столько преданныхъ и страстныхъ поклонниковъ, относилось къ совсѣмъ иному божеству и русскіе, „вѣрующіе“ читатели были жестоко и неслыханно обмануты своимъ учителемъ. Правда, Достоевскій былъ не первымъ учителемъ, обманувшимъ своихъ учениковъ. Но на такую подмѣну не у многихъ хватило-бы мужества. Я полагаю, что самъ Достоевскій, несмотря на свою необыкновенную проницательность и чуткость ко всему, что относилось къ идеаламъ и вѣрѣ (онъ авторъ „великаго инквизитора“), въ данномъ случаѣ не вполне давалъ себѣ отчетъ въ томъ, что онъ дѣлалъ. Онъ не хотѣлъ вѣрить въ каторжниковъ и если въ приведенномъ отрывкѣ изъ „мертваго дома“ возводитъ ихъ на столь недостижимый пье-

¹⁾ „Гражданинъ“. 1873 г. № 50.

десталь, то лишь въ смутной надеждѣ, что каторжниковъ все еще можно будетъ подчинить болѣе высокой идеѣ. По крайней мѣрѣ въ своихъ сочиненіяхъ Достоевскій всего одинъ только разъ открыто преклонился предъ своими товарищами по заключенію. И то, вѣроятно, потому, что „Записки изъ мертваго дома“ своимъ общимъ колоритомъ устраняютъ всякую возможность подозрѣнія у читателя. Въ нихъ столько умиленія предъ добромъ, столько художественности. Читатель уже давно пересталъ присматриваться къ отдѣльнымъ мыслямъ: говори, что хочешь, все сойдетъ за высокую идею.

А между тѣмъ всѣ вынесенныя Достоевскимъ въ Сибири испытанія были ничтожны по своему значенію по сравненію съ этой страшной необходимостью преклониться предъ каторжными. „Знаешь-ли ты, мой другъ, слово презрѣніе? И муки твоей справедливости быть справедливымъ къ тѣмъ, кто презираетъ тебя“? спрашиваетъ Нитше. И точно—нѣтъ большихъ мукъ въ жизни. А Достоевскому пришлось узнать ихъ. Каторжники презирали его, объ этомъ свидѣтельствуется чуть-ли не каждая страница „записокъ изъ мертваго дома“, а сознаніе, совѣсть, „справедливость“, не давали ему мстить тѣмъ-же, отвѣчать на презрѣніе—презрѣніемъ. Онъ еще принужденъ былъ, какъ Нитше, взять сторону своихъ неумолимыхъ враговъ, признать въ нихъ—и, повторяю, не за страхъ, не по величію своей снисходящей къ послѣдному человѣку души, а за совѣсть,—учителей своихъ, высшихъ, наиболѣе даровитыхъ людей, которые своимъ существованіемъ оправдываютъ все, что есть безобразнаго, ничтожнаго, ненужнаго въ жизни, т. е. Достоевскихъ, Тургеневыхъ, Бѣлинскихъ и т. д.

Такое страшное бремя вынесъ До-

стоевскій изъ своей каторги. Съ годами оно не только не становилось легче, но все болѣе и болѣе давило его. Свалить его съ себя онъ не могъ до самыхъ послѣднихъ дней своихъ. Нужно было его нести, нужно было его скрывать отъ всѣхъ глазъ и при томъ еще „учить“ людей. Какъ справиться съ такой задачей?

XIV.

Отвѣтомъ является вся послѣдующая литературная дѣятельность Достоевскаго. Униженными и оскорбленными отнынѣ онъ уже почти не занимается, развѣ только иногда, между дѣломъ, по старой привычкѣ. Любимая его тема—преступленіе и преступникъ. Предъ нимъ неотступно стоитъ одинъ вопросъ: „что это за люди, каторжники? Какъ случилось, что они показались мнѣ, продолжаютъ казаться правыми въ своемъ презрѣніи ко мнѣ и отчего я невольно чувствую себя предъ ними такимъ уничтоженнымъ, такимъ слабымъ, такимъ, страшно сказать, *обыкновеннымъ*. И неужели это—истина? Этому—нужно учить людей“? Въ томъ, что у Достоевскаго былъ такой вопросъ, сомнѣваться невозможно. Статья Раскольниковова ясно говоритъ объ этомъ. Въ ней люди дѣлятся не на добрыхъ и на злыхъ, а на обыкновенныхъ и необыкновенныхъ, причемъ въ разрядъ обыкновенныхъ зачисляются всѣ „добрые“, повинующіеся въ своей духовной ограниченности нравственнымъ законамъ; необыкновенные же сами создаютъ законы, имъ—„все позволено“. Разумихинъ вѣрно резюмируетъ смыслъ статьи, когда говоритъ Раскольникову: „что дѣйствительно *оригинально* во всемъ этомъ (то есть въ статьѣ и объяснительныхъ къ ней разсужденіяхъ Раскольниковова) и дѣй-

ствительно принадлежитъ одному тебѣ, къ моему ужасу это то, что ты все таки кровь по *совѣсти* разрѣшаешь и, извини меня, съ такимъ фанатизмомъ даже... Въ этомъ стало быть и главная мысль твоей статьи заключается. Вѣдь это разрѣшеніе крови по *совѣсти*, это... это по моему страшнѣе, чѣмъ официальное разрѣшеніе кровь проливать, законное¹⁾. (Слова „оригинально“ и „по совѣсти“ подчеркнуты у самого Достоевскаго). Такимъ образомъ „совѣсть“ принуждаетъ Раскольникова стать на сторону преступника. Ея санкція, ея одобреніе, ея сочувствіе уже не съ добромъ, а со зломъ. Самыя слова „добро“ и „зло“ уже не существуютъ. Ихъ замѣнили выраженія „обыкновенность“ и „необыкновенность“, при чемъ съ первымъ соединяется представленіе о пошлости, негодности, ненужности; второе-же является синонимомъ величія. Иначе говоря, Раскольниковъ становится „по ту сторону добра и зла“, и это уже 35 лѣтъ тому назадъ, когда Нитше еще былъ студентомъ и мечталъ о высокихъ идеалахъ. Правду сказалъ Разумихинъ—мысль совершенно оригинальная и цѣликомъ принадлежащая Достоевскому. Въ 60-хъ годахъ никому не только въ Россіи, но и въ Европѣ ничего подобнаго и не снилось. Даже Шекспировскій „Макбетъ“ принимался тогда, какъ назидательная картина угрызений совѣсти, ожидающихъ еще на землѣ грѣшника (Брандесъ и теперь еще такъ толкуетъ „Макбета“: *fabula docet*).

Теперь вопросъ: если мысль Раскольникова столь оригинальна, что рѣшительно никому, кромѣ его творца, не приходила въ голову, зачѣмъ было Достоевскому вооружаться противъ нея? Для чего копыя ломать? Съ кѣмъ бо-

рется Достоевскій? Отвѣтъ: съ собой и только съ самимъ собой. Онъ одинъ, во всемъ мірѣ, позавидовалъ нравственному величію преступника—и, не смѣя прямо высказать свои настоящія мысли, создавалъ для нихъ разнаго рода „обстановки“. Сперва онъ выразилъ въ „запискахъ изъ мертваго дома“ свое преклоненіе предъ каторжниками въ такой формѣ, что соблазнилъ къ нему самыхъ „добрыхъ“ и чуткихъ людей. Потомъ поставилъ подъ понятіе народа—каторжниковъ. Потомъ всю жизнь воевалъ съ теоретическими отступниками „добра“, хотя во всемирной литературѣ былъ всего одинъ такой теоретикъ—самъ Достоевскій. Вѣдь, если-бы въ самомъ дѣлѣ задача Достоевскаго сводилась къ борьбѣ со зломъ, то онъ долженъ былъ-бы себя превосходно чувствовать. Кто изъ его товарищей по перу не имѣлъ такой-же задачи? Но у Достоевскаго была своя, оригинальная, очень оригинальная идея. Борясь со зломъ, онъ выдвигалъ въ его защиту такіе аргументы, о которыхъ оно и мечтать никогда не смѣло. Сама совѣсть взяла на себя дѣло зла!.. Мысль, лежащая въ основѣ статьи Раскольникова, развита подробно и въ иной формѣ у Нитше, въ его *zug Genealogie der Moral* и еще прежде, въ *Menschliches, Allzumenschliches*. Я не хочу сказать, что Нитше заимствовалъ ее у Достоевскаго. Когда онъ писалъ свое „*Menschliches Allzumenschliches*“, въ Европѣ о Достоевскомъ ничего не знали. Но можно съ увѣренностью утверждать, что никогда-бы нѣмецкій философъ не дошелъ въ „*Genealogie der Moral*“ до такой смѣлости и откровенности въ изложеніи, если-бы не чувствовалъ за собой поддержки Достоевскаго.

Во всякомъ случаѣ, очевидно, что, несмотря на фабулу романа, истинная трагедія Раскольникова не въ томъ, что

¹⁾ Преступленіе и наказаніе, стр. 260.

онъ рѣшился преступить законъ, а въ томъ, что онъ сознавалъ себя неспособнымъ на такой шагъ. Раскольниковъ не убійца; никакого преступленія за нимъ не было. Исторія со старухой процентщицей и Лизаветой—выдумка, поклепъ, напраслина. И Иванъ Карамазовъ въ послѣдствіи не былъ причастенъ къ дѣлу Смердякова. И его оклеветалъ Достоевскій. Всѣ эти „герои“—плоть отъ плоти самого Достоевскаго, надзвѣздные мечтатели, романтики, составители проектовъ будущаго совершеннаго и счастливаго устройства общества, преданные друзья челоѣчества, внезапно устыдившіеся своей возвышенности и надзвѣздности и сознавшіе, что разговоры объ идеалахъ—пустая болтовня, не вносящая ни одной крупинки въ общую сокровищницу челоѣческаго богатства. Ихъ трагедія—въ невозможности начать новую, иную жизнь. И такъ глубока, такъ безысходна эта трагедія, что Достоевскому не трудно было выставить ее, какъ причину мучительныхъ переживаній своихъ героевъ убійства. Но считать на этомъ основаніи Достоевскаго знатокомъ и изслѣдователемъ преступной души нѣтъ ни малѣйшаго основанія. Хотя онъ и зналъ каторжниковъ, но онъ ихъ видѣлъ въ тюрьмѣ. Ихъ прошлая, вольная жизнь, исторія ихъ преступленій осталась для него такой же тайной, какъ и для всѣхъ насъ. Арестанты обо всемъ этомъ никогда не говорили. А поэтическія фантазіи?—скажутъ мнѣ. Но, на мой взглядъ, по поводу Достоевскаго, о ней вспоминать не приходится. Это у древнихъ пѣвцовъ была фантазія. Къ нимъ, точно, по ночамъ прилетали музы и нашептывали имъ дивные сны, которые и записывались на утро любимцами Аполлона. Достоевскому-же, подпольному челоѣку, каторжнику, російскому литератору,

носившему закладывать въ ссудныя кассы женины юбки, вся эта мнѳологія совсѣмъ не къ лицу. Его мысль бродила по пустынямъ собственной души. Оттуда-то она и вынесла трагедію подпольнаго челоѣка, Раскольникова, Карамазова и т. д. Эти-то преступники безъ преступленія, эти-то угрызения совѣсти безъ вины и составляютъ содержаніе многочисленныхъ романовъ Достоевскаго. Въ этомъ—онъ самъ, въ этомъ—дѣйствительность, въ этомъ—настоящая жизнь. Все остальное—„ученіе“. Все остальное наскоро сколоченный изъ обломковъ старыхъ строеній жалкій шалашъ. Кому онъ нуженъ? Самъ Достоевскій—необходимо это отмѣтить—придавалъ большое значеніе своему ученію, такъ-же какъ и гр. Толстой, какъ Ницше, какъ всѣ почти писатели. Онъ полагалъ, что можетъ сказать людямъ, что имъ дѣлать, какъ имъ жить. Но эта смѣшная претензія, конечно, такъ и осталась на вѣкъ претензіей. Люди живутъ и всегда жили не по книгамъ.

Въ концѣ „преступленія и наказанія“ вы читаете слѣдующія многообѣщающія строки: „...Но тутъ уже начинается новая исторія, исторія постепеннаго обновленія челоѣка, исторія его перерожденія, постепеннаго перехода изъ одного міра въ другой, знакомства съ новою, доселѣ совершенно невѣдомою дѣйствительностью. Это могло-бы составить тему новаго разсказа, но теперешній разсказъ нашъ оконченъ“. Не звучатъ-ли эти слова торжественнымъ обѣтомъ? И не взялъ-ли на себя Достоевскій, какъ учитель, обязанности показать намъ эту новую дѣйствительность, новыя возможности для Раскольникова? Но дальше обѣта учитель не пошелъ. Въ предисловіи къ „братьямъ Карамазовымъ“, уже послѣдному произведенію Достоевскаго, мы опять сталки-

ваемся съ тѣмъ-же общаніемъ. Одного романа Достоевскому мало. Чтобъ обрисовать своего настоящаго героя, ему нуженъ еще одинъ романъ, хотя въ „братяхъ Карамазовыхъ“, растянувшихся на тысячу страницъ, должно было бы хватить мѣста и для „новой жизни“. А вѣдь между „преступленіемъ и наказаніемъ“ и „братями Карамазовыми“ Достоевскимъ были написаны цѣлыхъ три романа и все громаднѣхъ: „идіотъ“, „подростокъ“, „бѣсы!“ Но объ обѣтѣ все не вспоминается. „Идіотъ“ съ княземъ Мышкинымъ, конечно, въ расчетъ не можетъ быть принятъ. Если только такое „новое“ ждетъ человѣка, если нашимъ „идеаломъ“ долженъ служить князь Мышкинъ, эта жалкая тѣнь, это холодное, безкровное привидѣніе, то не лучше-ли совсѣмъ не глядѣть въ будущее? Самый скромный и обиженный человѣкъ, даже Макаръ Дѣвухинъ откажется отъ такихъ „надеждъ“ и вернется къ своему бѣдному прошлому. Нѣтъ, князь Мышкинъ одна идея, т.-е. пустота. Да и роль-то его какова! Онъ стоитъ между двухъ женщинъ и, точно китайскій болванчикъ, кланяется то въ одну, то въ другую сторону. Правда, отъ времени до времени Достоевскій даетъ ему хорошо поговорить. Но вѣдь это еще не заслуга: разговариваетъ-то самъ авторъ. Еще князь Мышкинъ, какъ и Алеша Карамазовъ, надѣляется необыкновенной способностью къ предугадыванію, почти граничащей съ ясновидѣніемъ. Но и это—небольшое достоинство въ героѣ романа, гдѣ мыслями и поступками всѣхъ дѣйствующихъ лицъ управляетъ авторъ. А сверхъ этихъ качествъ князь Мышкинъ—чистѣйшій нуль. Вѣчно скорбя о скорбящихъ, онъ никого не можетъ утѣшить. Онъ отталкиваетъ отъ себя Аглаю, но не успокаиваетъ Настасью Филипповну;

онъ сходится съ Рогожинымъ, предвидитъ его преступленіе, но ничего сдѣлать не можетъ. Хотя-бы ему дано было понять трагичность положенія близкихъ ему лицъ! Но и этого нѣтъ. Его скорбь—только скорбь по обязанности. Оттого то онъ такъ легкокъ на слова надежды и утѣшенія. Даже Ипполиту онъ предлагаетъ свой литературный бальзамъ, но тутъ-то его встрѣчаютъ или, если хотите, провожаютъ по заслугамъ. Нѣтъ, князь Мышкинъ—выродокъ даже среди высокихъ людей Достоевскаго, хотя всѣ они болѣе изъ менѣе неудачны. Достоевскій понималъ и умѣлъ рисовать лишь мятежную, борящуюся, ищущую душу. Какъ только-же онъ дѣлалъ попытку изобразить человѣка нашедшаго, успокоившагося, понявшаго—онъ сразу впадалъ въ обидную банальность. Вспомните хотя-бы мечты старца Зосимы о „будущемъ, уже великолѣпномъ соединеніи людей“. Развѣ отъ нихъ не отдаетъ самымъ шаблоннымъ *Zukunftsmalerei*, отъ котораго даже и социалисты, такъ высмѣиваемые въ подпольѣ, давно уже отказались? Но во всѣхъ такихъ случаяхъ Достоевскому думать—не охота. Неразборчивой рукой онъ беретъ, гдѣ придется: у слафянофиловъ, социалистовъ, въ обыденности буржуазной жизни. Онъ, видно, самъ чувствовалъ, что не въ этомъ его задача и исполнялъ ее съ поразительной небрежностью. Но отказаться отъ морализированія и предсказаній онъ не могъ: только это и связывало его съ остальными людьми. Это въ немъ лучше всего понимали, это цѣнили, за это его въ пророки возвели. А безъ людей, совсѣмъ безъ людей невозможно жить. „Вѣдь надобно же, чтобы всякому человѣку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бываетъ такое время, когда непременно

надо хоть куда-нибудь да пойти“, говорит Мармеладовъ. Вотъ на этотъ случай и требуется общепринятый мундиръ. Вѣдь не явится-же на люди со словами подпольнаго челоуѣка, съ преклоненіемъ предъ каторгой, со всѣми „оригинальными“ мыслями, наполнявшими голову Достоевскаго! Люди такого ближняго не захотятъ слушать, прогонятъ. Людямъ нуженъ идеализмъ, во что бы то ни стало. И Достоевскій швыряетъ имъ это добро цѣлыми пригоршнями, такъ что подъ конецъ и самъ временами начинаетъ думать, что такое занятіе и въ самомъ дѣлѣ чего-нибудь стоитъ. Но только временами, чтобъ потомъ самому-же посмѣяться надъ собой. О комъ идетъ рѣчь въ сказаніи о великомъ инквизиторѣ? Кто этотъ кардиналъ, изъ рукъ котораго народъ принимаетъ свои-же собственные хлѣбы? Развѣ эта легенда не символъ пророческой „дѣятельности“ самого Достоевскаго? Чудо, тайна, авторитетъ—вѣдь изъ этихъ, и только этихъ элементовъ составлялась его проповѣдь. Правда, Достоевскій умышленно не досказалъ главнаго. Самъ великій инквизиторъ, дерзновенно взявшійся исправлять дѣло Христа, такъ-же слабъ и жалокъ, какъ и тѣ люди, которыхъ онъ третируетъ съ такимъ презрѣніемъ. Онъ страшно ошибся въ оцѣнкѣ своей роли. Онъ смѣетъ сказать только часть истины—и не самую ужасную. Народъ принялъ отъ него, не разбирая, не провѣряя идеалы. Но это лишь потому, что для народа идеалы—одна забава обстановка, внѣшность. Дѣтская, наивная, еще не знавшая сомнѣній вѣра его ничего больше не требуетъ себѣ, какъ тѣхъ или иныхъ словъ для своего выраженія. Оттого-то народъ идетъ за всякимъ почти, кто захочетъ вести его за собой и такъ легко мѣняетъ своихъ

кумировъ: *le roi est mort, vive le roi*. Но старый, измученный долгими думами, надломленный кардиналъ вообразилъ себѣ, что его немошная мысль способна формировать и давать твердое направленіе безпорядочнымъ, хаотическимъ массамъ, что ей дано *благодѣтельствовать* сотни тысячъ и миллионы людей... Какое счастливое и ослѣпительно прекрасное заблужденіе! И вѣдь не одному великому инквизитору въ романѣ Достоевскаго оно свойственно. Во всѣ времена всѣ учителя думали, что ими держится міръ, что они ведутъ своихъ учениковъ къ счастью, къ радости, къ свѣту! На самомъ дѣлѣ пастухи были гораздо меньше нужны стаду, чѣмъ стадо пастухамъ. Что случилось-бы съ великимъ инквизиторомъ, если-бъ онъ не имѣлъ гордой вѣры, что безъ него погнбло-бы все челоуѣчество? Что сдѣлалъ-бы онъ со своей жизнью? И вотъ, глубокой старецъ, проникающій своимъ изощреннымъ умомъ во всѣ тайны нашего существованія, не умѣетъ (можетъ быть, дѣлаетъ видъ, что не умѣетъ) видѣть одного—самаго для него главнаго. Онъ не знаетъ, что не народъ ему, а онъ народу обязанъ вѣрой, той вѣрой, которая хоть отчасти оправдываетъ въ его глазахъ его длинную, унылую, мучительную и одинокую жизнь. Онъ обманулъ народъ своими рассказами о чудесахъ и тайнахъ, онъ принялъ на себя видъ всезнающаго и всепонимающаго авторитета, онъ называлъ себя намѣстникомъ Бога на землѣ. Народъ доверчиво принялъ эту ложь, ибо и не нуждался въ правдѣ, не хотѣлъ ее знать; но старикъ кардиналъ, со всѣмъ своимъ почти вѣковымъ опытомъ, съ изощреннымъ пытливымъ и неустанной мыслью умомъ, не замѣтилъ, что и самъ сталъ жертвой своего обмана,

вообразивъ себя благодѣтелемъ чело-
вѣчества. Ему этотъ обманъ *нуженъ*
былъ, ему неоткуда было получить
вѣру въ себя и онъ принялъ ее изъ рукъ
презираемой имъ, ничтожной толпы...

XV.

Но самъ Достоевскій не вынесъ это-
го обмана, не могъ удовлетвориться та-
кой „вѣрой въ себя“. Несмотря на то,
что онъ такъ красиво и обольстительно
умѣлъ рассказывать о „гордомъ одино-
чествѣ“ своего великаго инквизитора,
онъ понималъ, что весь пышный маска-
радъ высокихъ и громкихъ словъ опять
таки нуженъ не для него самого, а для
другихъ, для народа. Гордое одиноче-
ство! Да развѣ современный человѣкъ
можетъ быть гордымъ наединѣ съ со-
бою? Предъ людьми, въ рѣчахъ, въ кни-
гахъ—дѣло иное. Но когда никто его не
видитъ и не слышитъ, когда онъ въ
глухую полночь, среди тишины и без-
молвія, даетъ себѣ отчетъ въ своей жиз-
ни, развѣ смѣетъ онъ употребить хоть
одно высокое слово? Хорошо было Про-
метею—онъ никогда не оставался однимъ.
Его всегда слышалъ Зевесъ — у него
былъ противникъ, было кого злить и
раздражать своимъ непреклоннымъ ви-
домъ и гордыми рѣчами, значить, было
„дѣло“. Но современный человѣкъ, Рас-
кольниковъ или Достоевскій, въ Зевса
не вѣритъ. Когда его покидаютъ люди,
когда онъ остается наединѣ съ собой,
онъ поневолѣ начинаетъ говорить себѣ
правду и, Боже мой, какая это ужасная
правда! Какъ мало въ ней тѣхъ плѣни-
тельныхъ и чудныхъ образовъ, которые
мы, по поэтическимъ преданіямъ, счита-
ли постоянными спутниками одинокихъ
людей! Вотъ, для примѣра, одно изъ раз-
мышлений Достоевскаго (собственно Рас-

кольникова, но это, какъ мы знаемъ, все
равно): „потому я окончательно вошь,
прибавилъ онъ, скрежеща зубами,—по-
тому что самъ-то я, можетъ быть, еще
сквернѣе и гаже, чѣмъ убитая вошь и
заранѣе предчувствовалъ, что скажу
себѣ это уже послѣ того, какъ убью! Да
развѣ съ этимъ ужасомъ можетъ что
нибудь сравниться! О пошлость, о под-
лость! О, какъ я понимаю „пророка“, съ
саблей, на конѣ: велитъ Аллахъ и по-
винуйся, дрожащая тварь! Правъ, правъ
пророкъ, когда ставитъ гдѣнибудь по-
перекъ улицы хор-р-р-ошую батарею и
дуетъ въ праваго и виноватаго, не удо-
стоивая даже и объясниться. Повинуй-
ся, дрожащая тварь, и не желай, по-
тому не твое это дѣло! О, ни за что, ни
за что не прошу старушонкѣ.¹⁾“ Какіе
унизительные, отвратительные слова и
образы! Неправда-ли, что Раскольникову
необходимо было „для поэзіи“ дать хоть
старушонку и Лизавету прихлопнуть,
чтобъ было приличное объясненіе та-
кихъ настроеній? Но на самомъ дѣлѣ,
тутъ кровь не была пролита, тутъ уго-
ловщины—нѣтъ. Это обычное „наказа-
ніе“, ожидающее рано или поздно всѣхъ
„идеалистовъ“. Рано или поздно для
каждаго изъ нихъ пробьетъ часъ и онъ
съ ужасомъ и зубовнымъ скрежетомъ
воскликнетъ: „правъ, пророкъ; повинуй-
ся дрожащая тварь“. Еще триста лѣтъ
тому назадъ былъ произнесенъ страш-
ный приговоръ величайшимъ изъ поэ-
товъ надъ величайшимъ изъ идеали-
стовъ. Помните безумный крикъ Гамле-
та: „распалась связь временъ!“ Съ тѣхъ
поръ эти слова не перестаютъ варьиро-
ваться писателями и поэтами на беско-
нечные лады. Но по настоящее время
никто не хочетъ прямо сказать себѣ,
что нечего и связывать разъ прорвав-

¹⁾ Преступленіе и наказаніе, 272.

шіяся звеня, нечего вновь вводитъ время въ колею, изъ которой оно вышло. Все дѣлаются новыя и новыя попытки возстановить призракъ стараго благополучія. Намъ неустанно кричатъ, что пессимизмъ и скептицизмъ все погубили, что нужно вновь „повѣрить“, „вернуться назадъ“, стать „непосредственными“ и т. д. И неизмѣнно предлагаютъ въ качествѣ скрѣпляющаго цемента старыя „идеи“, упорно отказываясь понять, что въ идеяхъ и было все наше несчастье. Что скажете вы Достоевскому, когда онъ заявляетъ вамъ, что онъ „точно ножницами отрѣзалъ себя самъ отъ всѣхъ и всего въ эту минуту“? ¹⁾ Вы пошлете его благодарствовать ближнимъ? Но онъ уже давно испробовалъ этотъ путь и написалъ „великаго инквизитора“. Кто можетъ — пускай еще занимается возвышенными истинами и обманами, Достоевскій-же знаетъ, что если въ этомъ связь время, то она уже навѣки порвана. Онъ говоритъ объ этомъ не въ качествѣ диллетанта, начитавшагося книжекъ, а какъ человѣкъ, своими глазами все видѣвшій, своими руками все оцупавшій. Въ пятой книгѣ „братьевъ Карамазовыхъ“ четвертая глава озаглавлена словомъ „бунтъ“. Это значитъ, что Достоевскій не только не хочетъ хлопотать о возстановленіи прежней „связи“, но готовъ сдѣлать все, чтобъ показать, что здѣсь нѣтъ и не можетъ уже больше быть никакихъ надеждъ. Иванъ Карамазовъ возстаетъ противъ незыблемѣйшихъ положеній, лежащихъ въ основѣ современнаго нравственнаго міровозрѣнія. Глава прямо начинается слѣдующими словами: „я тебѣ долженъ сдѣлать одно признаніе, сказалъ Иванъ: я никогда не могъ понять, какъ можно любить сво-

¹⁾ Преступленіе и наказаніе, 115.

ихъ ближнихъ. Именно ближнихъ - то, по моему, и невозможно любить, а развѣ дальнихъ“ ¹⁾. Алеша перебиваетъ брата замѣчаніемъ, долженствующимъ намъ показать, что самъ Достоевскій не раздѣляетъ мнѣнія Ивана. Но мы уже привыкли къ назойливому и однообразному сюсюканью этого младенца и оно мало насъ смущаетъ, тѣмъ болѣе, что память подсказываетъ намъ другой отрывокъ, на этотъ разъ уже изъ дневника писателя за 1876 годъ; „я объявляю, говоритъ тамъ Достоевскій, что любовь къ человѣчеству даже совсѣмъ невысказана, непонятна и совсѣмъ невозможна безъ совмѣстной вѣры въ безсмертіе души человѣческой“. ¹⁾ Дѣло ясное: между словами Ивана Карамазова и самого Достоевскаго нѣтъ никакой разницы. Иванъ Карамазовъ вѣдь все время говоритъ въ томъ предположеніи, что душа не безсмертна. Правда, онъ не приводитъ никакихъ доказательствъ въ пользу своего „предположенія“, но вѣдь и Достоевскій свое утвержденіе приводитъ „пока бездоказательно“. Такъ или иначе несомнѣнно, что ни герой романа, ни авторъ не вѣрятъ въ спасительность идеи „любви къ ближнему“. Если угодно — Достоевскій идетъ дальше Ивана Карамазова. „Мало того, пишетъ онъ, я утверждаю, что сознаніе своего совершеннаго безсилія помочь или принести хоть какую-нибудь пользу или облегченіе страдающему человѣчеству, въ то-же время при полномъ вашемъ убѣжденіи въ этомъ страданіи человѣчества—можетъ даже обратитъ въ сердцѣ вашемъ любовь къ человѣчеству въ ненависть къ нему“ ²⁾ (подчеркнуто у Достоевскаго). Неправда-ли жаль, что не случилось тутъ

¹⁾ Братья Карамазовы, 280.

²⁾ Сочиненія, т. X, стр. 425.

Разумихина и некому было напомнить Достоевскому, что его идея чрезвычайно оригинальна? Вѣдь тутъ тоже, что и въ статьѣ Раскольниковъ: *совѣсть* разрѣшаетъ ненависть къ людямъ! Если нельзя помочь ближнему, то и любить его нельзя. Но вѣдь тѣ именно ближніе, которые обыкновенно претендуютъ на нашу любовь, бываютъ большей частью людьми, которымъ невозможно помочь— я уже не говорю обо всемъ человѣчествѣ. Когда-то достаточно было воспѣть страждущаго, облиться надъ нимъ слезами, назвать его братомъ. Теперь этого мало; ему хотятъ во что бы то ни стало помочь, хотятъ, чтобъ послѣдній человѣкъ пересталъ быть послѣднимъ и сталъ первымъ! Если-же это неосуществимо, то любовь посылается къ чорту и на ея опустѣвшемъ тронѣ поселяется навѣки вѣчная ненависть... Достоевскій (полагаю, что послѣ приведенныхъ цитатъ его больше не будутъ смѣшивать съ Алешей) уже не вѣрится во всемогущество любви и не цѣнитъ слезъ сочувствія и умиленія. Бессиліе помочь является для него окончательнымъ и всеуничтожающимъ аргументомъ. Онъ ищетъ силы, могущества. И у него вы открываете, какъ послѣднюю, самую душешевную, завѣтную цѣль его стремленій *Wille zur Macht*, столь-же рѣзко и ясно выраженную, какъ у Нитше! И онъ могъ-бы, въ концѣ любого изъ своихъ романовъ напечатать, какъ Нитше, эти слова огромными, черными буквами, ибо въ нихъ смыслъ всѣхъ его исканій!

Въ „преступленіи и наказаніи“ основная задача всей литературной дѣятельности Достоевскаго затемняется ловко прилаженной къ роману идеей возмездія. Довѣрчивому читателю кажется, что Достоевскій и въ самомъ дѣлѣ судья надъ Раскольниковымъ, а не подсудимый. Но въ „братьяхъ Карамазовыхъ“

вопросъ поставленъ съ такой ясностью, которая уже не оставляетъ никакихъ сомнѣній въ намѣреніяхъ автора.

Раскольниковъ—„виноватъ“, онъ, по своему собственному, хотя и вынужденному пыткой, слѣдовательно не заслуживающему вѣры, признанію, совершилъ преступленіе, убилъ. Люди снимаютъ съ себя отвѣтственность за его страданія, какъ-бы ужасны они не были. Иванъ Карамазовъ знаетъ эту логику. Онъ знаетъ, что, если-бы предложилъ на обсужденіе свою собственную судьбу, то его тотчасъ-бы уличили, такъ или иначе, что онъ „яблоко съѣлъ“, какъ выражается Достоевскій, т. е. виноватъ, если не въ дѣйствіяхъ, то въ помыслахъ. Поэтому онъ и не пытается о себѣ разговаривать. Онъ ставитъ свой знаменитый вопросъ объ неотмщеныхъ слезахъ ребенка. „Скажи мнѣ, обращается онъ къ брату, самъ прямо я зову тебя, отвѣчай: представь, что это ты самъ возводишь зданіе судьбы человѣческой съ цѣлью въ финалѣ осчастливить людей, дать имъ, наконецъ, миръ и покой, но для этого тебѣ необходимо и неминуемо предстояло-бы замучить всего одно лишь крохотное созданье, вотъ того самого ребеночка, бившаго себя кулачкомъ въ грудь (о которомъ Иванъ раньше рассказывалъ Алешѣ) и на неотмщенныхъ слезахъ его основать это зданіе, согласился-ли ты быть архитекторомъ на этихъ условіяхъ, скажи и не лги“. Алеша отвѣчаетъ на этотъ вопросъ тоже тихимъ голосомъ, какъ князь Мышкинъ Ипполиту, но отвѣтъ, конечно, ужъ не тотъ. Слово „прощеніе“ не вспоминается и Алеша прямо отказывается отъ предложеннаго проекта. Достоевскій, наконецъ, договорился до послѣдняго слова. Онъ открыто теперь заявляетъ то, что съ такими оговорками и примѣчаніями впервые выразилъ въ „запискахъ изъ

подполья“: никакія гармоніи, никакія идеи, никакая любовь или прощеніе, словомъ, ничего изъ того, что отъ древнѣйшихъ до новѣйшихъ временъ придумывали мудрецы, не можетъ оправдать безсмыслицу и нелѣпость въ судьбѣ отдѣльнаго человѣка. Онъ говоритъ о ребенкѣ, но это лишь для „упрощенія“ и безъ того сложнаго вопроса, вѣрнѣе затѣмъ, чтобъ обезоружить противниковъ, такъ ловко играющихъ въ спорѣ словомъ „вина“. И въ самомъ дѣлѣ, развѣ этотъ бьющій себя кулаченками въ грудь ребеночекъ ужаснѣе, чѣмъ Достоевскій—Раскольниковъ, внезапно почувствовавшій, что онъ себя „словно ножницами отрѣзалъ отъ всего и всѣхъ?“ Помните, что сдѣлалось съ Разумихинымъ, когда онъ, выйдя вслѣдъ за Раскольниковымъ, послѣ неслыханной, безумно-мучительной сцены его прощанія съ матерью и сестрой, вдругъ догадался, какой адъ происходитъ въ душѣ его несчастнаго друга. „Понимаешь? спросилъ его Раскольниковъ съ болѣзненно искривившимся лицомъ“—и отъ этого вопроса волосъ поднимается на головѣ дыбомъ. Да, есть на землѣ ужасы, которые не снились учености ученѣйшихъ. Предъ ними блѣднѣютъ рассказы Карамазова о звѣрствѣ турокъ, объ истязаніи дѣтей родителями и т. д. И „яблоко“ здѣсь, конечно, ничего не объясняетъ. Нужно либо „отмстить“ за эти слезы, либо—но развѣ можетъ быть какое-нибудь еще „либо“ для тѣхъ, кто подобно Достоевскому, самъ проливалъ ихъ? Какой здѣсь возможенъ отвѣтъ? „Назадъ къ Канту?“ Съ Богомъ, никто не удерживаетъ. Но Достоевскій идетъ впередъ, что-бы его ни ждало впереди.

Когда Раскольниковъ послѣ убійства убѣждается, что ему навсегда отрѣзанъ возвратъ къ прежней жизни, когда онъ видитъ, что родная мать, лю-

бящая его больше всего на свѣтѣ, перестала быть для него матерью (кто, до Достоевскаго, могъ думать, что такіе ужасы возможны?), что сестра, согласившаяся, ради его будущности, навѣки закабалить себя Лужину — уже для него не сестра, онъ инстинктивно бѣжитъ къ Сонѣ Мармеладовой. Зачѣмъ? Что можетъ найти онъ у этой несчастной дѣвушки, ничему не учившейся, ничего не знающей? Отчего онъ предпочелъ ее, безсловесную и безотвѣтную, своему вѣрному и преданному другу, такъ хорошо умѣющему говорить о высокихъ предметахъ? Но онъ о Разумихинѣ даже и не вспомнилъ! Этотъ другъ, при всей своей готовности помочь, не будетъ знать, что дѣлать съ тайной Раскольникова. Пожалуй, еще посоветуетъ добрыми дѣлами заниматься и такимъ способомъ успокаивать бѣдную совѣсть! Но Раскольниковъ при одной мысли о добрѣ приходитъ въ ярость. Въ его размышленіяхъ уже чувствуется тотъ порывъ отчаянія, который подсказалъ впоследствии Ивану Карамазову его страшный вопросъ: „для чего познавать это гортово добро и зло, когда это столько стоитъ“. Чортово добро и зло, — вы понимаете, на что посягаетъ Достоевскій. Вѣдъ дальше этого человѣческое дерзновеніе итти не можетъ. Вѣдъ всѣ наши надежды и не только тѣ, которыя въ книгахъ, но и тѣ, которыя въ сердцахъ людей, жили и держались до сихъ поръ вѣрой, что ради торжества добра надъ зломъ ничѣмъ не страшно пожертвовать. И вдругъ неизвѣстно откуда является человѣкъ и торжественно, открыто, почти безбоязненно (почти, ибо все-таки Алеша лепечетъ что-то въ возраженіе Ивану) посылаетъ къ чорту то, предъ чѣмъ всѣ народы всѣхъ вѣковъ падали ницъ! И люди были настолько легковѣрны, что изъ-за жалкой

болтовни Алеши простили Достоевскому страшную философію Ивана Карамазова. Во всей русской литературѣ нашелся только одинъ писатель, Н. К. Михайловскій, почувствовавшій въ Достоевскомъ „жестокаго“ человѣка, сторонника темной силы, искони считавшейся всѣми враждебной. Но даже и онъ не угадалъ всей опасности этого врага. Ему показалось, что стоитъ только обнаружить „злонамѣренность“ Достоевскаго, назвать ее настоящимъ именемъ, чтобъ убить ее навсегда. Не могъ онъ думать двадцать лѣтъ тому назадъ, что подпольнымъ идеямъ суждено вскорѣ возродиться вновь и предъявить свои права не робко и боязливо, не подъ прикрытіемъ привычныхъ, примиряющихъ шаблонныхъ фразъ, а смѣло и свободно, въ предчувствіи несомнѣнной побѣды. „Чортово добро и зло“, казавшееся случайной фразой въ устахъ чуждаго автору героя романа, теперь облеклось въ ученую формулу „по ту сторону“ „добра и зла“ и въ такомъ видѣ бросаетъ вызовъ тысячелѣтней вѣрѣ всѣхъ жившихъ доселѣ мудрецовъ. И предъ чѣмъ склонило у Достоевскаго „добро“ свою гордую голову? Карамазовъ говоритъ о судьбѣ замученнаго ребенка. Но Раскольниковъ требуетъ отвѣта за себя, за одного себя. И не находя у добра нужнаго отвѣта, отвергаетъ его. Вспомните его разговоръ съ Соней Мармеладовой. Раскольниковъ пришелъ къ ней не затѣмъ, чтобъ раскаяться. Онъ и до самаго конца, въ глубинѣ души своей не могъ раскаяться, ибо чувствовалъ себя ни въ чемъ неповиннымъ и зналъ, что Достоевскій только для порядка взвалилъ на него обвиненіе въ убійствѣ. Вотъ его размышленія, уже послѣднія, уже въ каторгѣ: „о, какъ бы счастливъ онъ былъ, если-бы могъ обвинить себя (т. е. въ убійствѣ). Онъ

бы снесъ тогда все, даже стыдъ и позоръ. Но онъ строго судилъ себя и ожесточенная совѣсть его не нашла никакой особенно ужасной вины въ его прошломъ, кромѣ развѣ *промаху* (подчеркнулъ Достоевскій), который со всякимъ могъ случиться... Онъ не раскаивался въ своемъ преступленіи“¹⁾. Эти слова—итогъ всей ужасной исторіи Раскольникова. Онъ оказался раздавленнымъ неизвѣстно за что. Его задача, всѣ его стремленія сводятся теперь къ тому, чтобы оправдать свое несчастіе, вернуть *свою* жизнь, — и ничего, ни счастье всего міра, ни торжество какой хотите идеи не можетъ въ его глазахъ дать смыслъ его собственной трагедіи. Вотъ почему, какъ только онъ замѣчаетъ у Сони Евангеліе, онъ проситъ ее прочесть ему про воскресеніе Лазаря. Ни нагорная проповѣдь, ни притча о фарисеѣ и мытарѣ, словомъ, ничего изъ того, что было переведено изъ Евангелія въ современную этику, по толстовской формулѣ „добро, братская любовь—есть Богъ“, не интересуетъ его. Онъ все это допросилъ, испыталъ и убѣдился, какъ и самъ Достоевскій, что отдѣльно взятое, вырванное изъ общаго содержанія св. Писанія, оно становится уже не истиной, а ложью. Хотя онъ еще не смѣетъ допустить мысли, что правда не у науки, а тамъ, гдѣ написаны загадочныя и таинственныя слова: претерпѣвшій до конца спасется, но онъ все-же пробуетъ обратить свой взоръ въ сторону тѣхъ надеждъ, которыми живетъ Соня. „Вѣдь она, думаетъ онъ, какъ и я, тоже послѣдній человѣкъ, вѣдь она узнала своимъ опытомъ, что значитъ *жить* такой жизнью. Можетъ быть отъ нея узнаю я то, чего не умѣетъ объяснить мнѣ ученый Разумихинъ, че-

¹⁾ Преступленіе и наказаніе, 539.

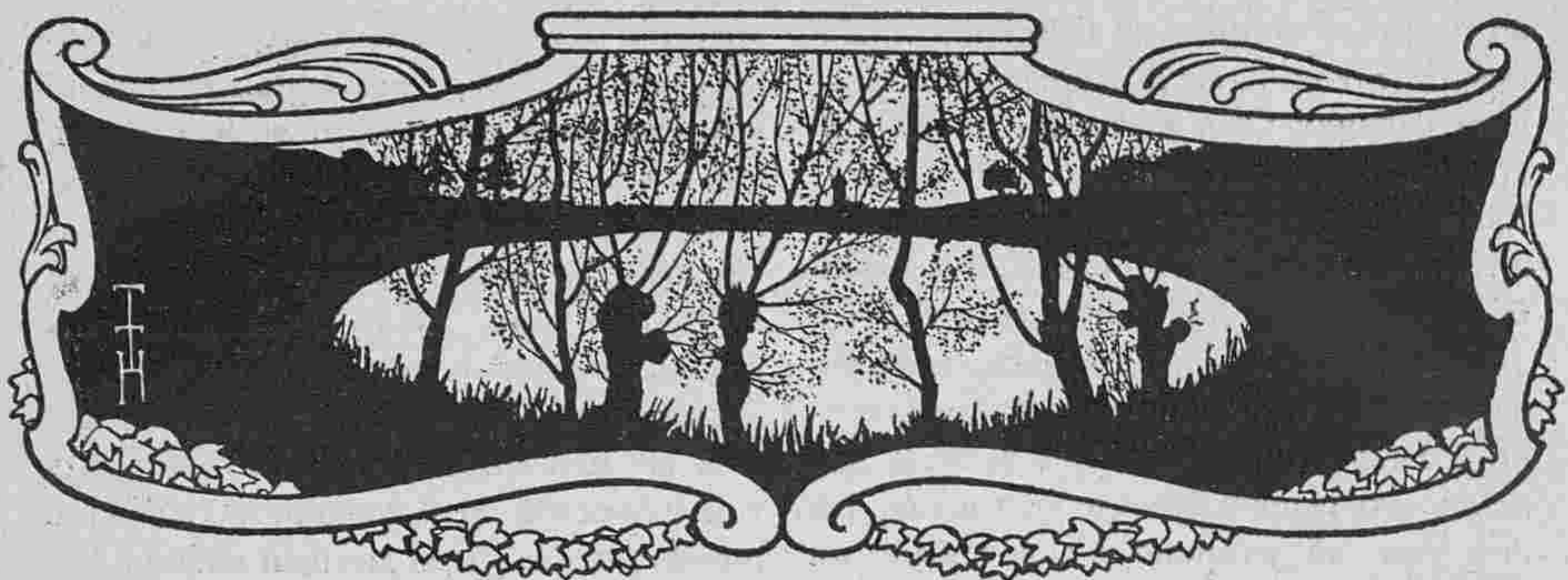
го не угадываетъ даже безмѣрно любящее, готовое на всѣ жертвы материнское сердце“. Онъ пытается вновь воскресить въ своей памяти то пониманіе Евангелія, которое не отвергаетъ молитвъ и надеждъ одинокаго, загубленнаго человѣка, подѣ предлогомъ, что думать о своемъ горѣ значитъ, какъ говорятъ на современномъ научномъ языкѣ, „быть эгоистомъ“. Онъ знаетъ, что здѣсь его скорбь будетъ услышана, что его уже не отошлютъ на пытку къ идеямъ, что ему будетъ позволено сказать всю внутреннюю, страшную правду о себѣ, ту правду, съ которой онъ родился на свѣтъ Божій. Но всего этого онъ можетъ ждать лишь отъ того Евангелія, которое читаетъ Соня, еще не сокращеннаго и не передѣланнаго наукой, и гр. Толстымъ, отъ того Евангелія, въ которомъ наряду съ прочимъ ученіемъ сохранилось и сказаніе о вос-

кресеніи Лазаря, гдѣ, болѣе того, воскресеніе Лазаря, знаменующее собою великую силу творящаго чуда, даетъ смыслъ и остальнымъ, столь недоступнымъ и загадочнымъ для бѣднаго, эвклидова, человѣческаго ума, словамъ. Подобно тому, какъ Раскольниковъ ищетъ своихъ надеждъ лишь въ воскресеніи Лазаря, такъ и самъ Достоевскій видѣлъ въ Евангеліи не проповѣдь той или иной нравственности, а залогъ новой жизни: „безъ высшей идеи не можетъ существовать ни человѣкъ, ни нація, пишетъ онъ. А высшая идея на землѣ *лишь одна* (подчеркнуто у Достоевскаго), и именно идея о безсмертіи души человѣческой, ибо всѣ остальные „высшія“ идеи жизни, которыми можетъ быть живъ человѣкъ, лишь изъ одной ея вытекаютъ“¹⁾.

Л. Шестовъ.



¹⁾ Сочиненія, томъ X, стр. 424.



ИЗЪ ИТАЛЬЯНСКИХЪ ВПЕЧАТЛѢНІЙ.

Помпея.

Устройство жилища удивительно связано съ нашей психологіей. Оно и вытекаетъ изъ нея; а разъ уже установилось и окрѣпло, въ свою очередь вліяетъ на нее обратно. Кто не замѣчалъ, что на дачѣ мы нѣсколько иные, чѣмъ въ городѣ; что знакомство на минеральныхъ водахъ происходитъ легче, держится воздушнѣе и кончается безболѣзненнѣе, чѣмъ аналогичное знакомство, не очень нужное и не очень ненужное, заведенное въ городѣ? Психологія моллюска, таскающаго за собою раковину, независимо отъ прочихъ причинъ, должна единственно отъ этой причины быть совершенно иною, чѣмъ психологія рыскающаго по лѣсу волка. Человѣкъ всегда нѣсколько похожъ на свой домъ. По крайней мѣрѣ это столько-же вѣрно, какъ и то, что домъ человека похожъ на своего хозяина.

Нынѣшніе греки и итальянцы живутъ точь въ точь какъ и русскіе. Кухня—на задворкахъ, въ сторонкѣ—спальня, темная и неудобная, со всякимъ хламомъ, который стыдно вынести въ парадныя комнаты. Далѣе—па-

радные комнаты, „главное“ жилища; это кабинетъ мужа, гостинная жены, и для официальныхъ и отяготительныхъ посѣтителей—зала. Все это—въ третьемъ этажѣ, между двумя этажами ниже себя и однимъ этажемъ выше себя. Общая лѣстница, на которой мы не безъ зависти оглядываемъ тѣхъ жильцовъ дома, которые побогаче насъ, и проходимъ не безъ удовольствія мимо носа тѣхъ, которые побѣднѣе насъ. Въ дурную погоду—головная боль, въ хорошій лѣтній вечеръ—сладостный роберъ винта. Затѣмъ кой-какой снѣшко, безъ привидѣній и сновидѣній, по утру—перекрестилъ дѣтей, далъ поцѣловать имъ руку, два слова женѣ и—на службу. Тамъ уже корридоры большіе, залы большіе, люди строгіе, отношенія формальныя. Но мнѣ это все равно, потому что послѣ обѣда я засну и забуду всякія на свѣтѣ начальства; а къ вечеру опять винтъ.

Съ этими мыслями я вошелъ въ Помпею, таинственный городъ, засыпанный живо пепломъ Везувія, и въ настоящее время открытый любопытствомъ ученыхъ. Я назвалъ его „таинственнымъ“, потому что считаю вполне

таинственнымъ весь древній античный міръ, „засыпанный“ гораздо глубже и гораздо сильнѣйшимъ „изверженіемъ“, какое двѣ тысячи лѣтъ назадъ началось изъ Галилеи и потянулось на западъ. Что мы отъ него имѣемъ, кромѣ обломковъ, этихъ несчастныхъ камней термъ Діоклетіана и виллы Адріана? Мы знаемъ ихъ поэзію, но, Боже, какъ недоступна она намъ! Шекспиръ вызываетъ во мнѣ комедіями смѣхъ и трагедіями—горе, но, читая въ гимназій и университетѣ „De republica“ Цицерона и „Miles gloriofus“ Плавта, я какъ-бы испытывалъ зубную боль или кто-нибудь меня ставилъ на колѣни. Не опровергаю, что я былъ плохой ученикъ, но вѣдь до такой степени не чувствовать ничего отъ произведеній, которыя когда-то „потрясали сердца“—это значитъ до такой степени умереть въ одномъ и воскреснуть въ другомъ, что—трудно выразить! Когда бывало въ дѣтствѣ я изъ рукъ давалъ коровѣ огромные лопухи травы—между нами было все-таки взаимное пониманіе. Ей пріятно сѣбствъ, а мнѣ пріятно ей дать. Но когда умершій Цицеронъ закатываетъ передъ мною періодъ въ 13 строкъ...—точно меня ставятъ на колѣни, и ничего больше! ровно больше ничего! Ни сочувствія, ни пониманія.

Конечно, это мое ученическое сердце говоритъ. Но я твердо помню, въ университетѣ, что когда почтенный русскій профессоръ съ нѣмецкою фамиліей сталъ намъ комментировать „De согопа“, самую знаменитую (по его словамъ) рѣчь Демосѣена, то и онъ сейчасъ-же, съ самаго начала и до конца курса, къ веснѣ, интересовался самъ въ себѣ и самъ про себя тоже одними аористами и futur'ами, разными частицами „an“, „ti“ и проч., и не только не интересовался античнымъ міромъ,

но говорилъ такъ, какъ будто-бы было три партнера въ винтъ: онъ, Демосѣенъ и еще третій партнеръ,—аудиторія ничего у него не понимающихъ студентовъ. Съ Демосѣеномъ онъ обращался такъ, какъ будто-бы Демосѣенъ никогда не носилъ ничего, кромѣ синяго фрака со свѣтлыми пуговицами. Никакого чувства тоги. Никакого чувства форума. Ничего античнаго. Все—русское, или русско-нѣмецкое. Профессоръ жилъ въ третьемъ этажѣ, имѣлъ на задворкахъ кухню, давалъ дѣтишкамъ цѣловать руку по утру, и къ вечеру садился за роверъ винта. Такъ онъ прожилъ до 50 лѣтъ, и отъ скуки, ради того, что нужно-же что нибудь дѣлать, выучилъ отлично греческую грамматику, запомнилъ множество греческихъ словъ, и такъ какъ это давало три тысячи жалованья въ годъ, началъ намъ комментировать „De согопа“. Но въ сущности онъ былъ такой-же ученикъ, какъ и мы. Я хочу этимъ сказать, что ученые также только ощупываютъ камни термъ Діоклетіана и виллы Адріана; но далѣе этого проникнуть въ античный міръ—и они не проникаютъ...

Онъ умеръ. А по умершему судить о живомъ возможно-ли? Или еще болѣе: „изверженіе“ христіанства до такой степени засыпало насъ новыми чувствами, другими понятіями, оно родило вокругъ нашего „я“ такой организмъ, сквозь который ничего античнаго пробиться не можетъ. Лава Везувія сожгла все живое въ Помпеѣ. Языческое чувство, едва подходя къ христіанину, до такой-же степени сжигается въ немъ, что для физическаго созерцанія остается только зола.

* * *

Прежде всего, ихъ жизнь была болѣе лѣтняя, и душа ихъ тоже была

болѣе лѣтняя, чѣмъ наша. Я замѣтилъ, что греки и итальянцы все равно строятъ теперь себѣ жилища зимнія, какъ въ Петербургѣ и Лондонѣ. Европейцы на Манильѣ (я видалъ на картинкахъ) имѣютъ тѣже огромныя каменные зданія. Во Флоренціи въ средніе вѣка, кажется, строили зданія еще болѣе массивныя (palazzo Pitti и Strozzi), чѣмъ мы теперь. Душа стала массивною, тяжелою у христіанъ. Я думаю, Каинъ, убивъ Авеля, тоже почувствовалъ нужду строить каменные дома. „Теперь каждый, кто встрѣтитъ меня—убьетъ“, сказалъ онъ, затрепетавъ, Богу.—„Убившему Каина—отомстится въ семеро“. Душа христіанина—грѣшная (по сознанію), кающаяся.—„Я стою на покаянной молитвѣ, а онъ меня въ это время и хватъ камнемъ изъ-за угла; лучше построю крѣпкій домъ и уже въ немъ помолюсь основательно“. Всѣ стали бояться другъ друга, не доверять.—„Мы всѣ каемся; ну, такъ ужъ все равно, убьемъ—а потомъ покаемся“. Чувство трепета за себя и неуваженія къ другому, неуваженія вообще къ природѣ человѣческой („павшей“), неустрашимо изъ христіанина, и потребность хорошаго замка, цѣпной собаки, постоянного національнаго войска и таг-на charta libertatum, какъ обезпеченія противъ разнообразныхъ укусовъ со-сѣда, стало психологическою нуждою, бытовою особенностью и задачею исторіи.

Жилища въ Помпеѣ имѣютъ лѣтнюю психологію, воздушную, доверчивую. „Если даже обокрадутъ, то ужъ лучше внезапно: не стану-же я всю жизнь готовиться къ этому“. Въ жилищахъ много воздуха. Свѣтъ шелъ сверху. На дворѣ и въ тоже время въ жилищѣ собиралась дождевая вода, т. е. дворъ, крошечный и узкій, былъ вве-

денъ внутрь дома какъ его органическая часть. Но главное—свѣтъ сверху. Не могу я постигнуть неоторимой потребности христіанъ закрываться отъ прямого солнечнаго свѣта, выражающагося въ верхней драпировкѣ оконъ. У насъ, на примѣръ, въ Петербургѣ и безъ того свѣту мало, и этотъ ничтожный свѣтъ еще загороженъ домами vis-à-vis; всѣ это чувствуютъ, всѣ ради этого стремятся въ четвертый и пятый этажъ; но даже и въ первомъ этажѣ, и въ белъ-этажѣ, гдѣ свѣтъ въ окно идетъ какой-то мутный, отъ земли, всю верхнюю половину окна задѣлываютъ гардинами, занавѣсками, полотняными, безконечно пыльными тряпками, кружевами, тюлемъ; не хотятъ свѣта отъ солнца, а хотятъ его отраженнымъ или отъ земли, или отъ стѣны противоположнаго дома.

Еще два слова. Окна у насъ прорѣзываютъ среднюю часть передней стѣны комнаты; задняя стѣна и боковыя прорѣзаны дверьми. Такимъ образомъ глазъ, куда ни обратится, видитъ кусочки стѣны, вырѣзки. Ихъ мы заклеиваемъ обоями, обыкновенно—цвѣтными, но какого рода? Это—не живые цвѣты, даже не существующіе, а выдуманные. Такъ, тянутся какіе-то листы, ни изъ Азіи, ни изъ Европы, и какіе-то цвѣты, тоже ни откуда взятые. Мы ихъ рисуемъ, чтобы не заклеить стѣнныхъ вырѣзокъ бѣлой или сѣрой бумагой, что уже совершенно некрасиво. Между тѣмъ передвинемъ окно къверху, подведемъ его подъ потолокъ, или ближе къ потолку. Комната получится какъ углубленіе, она будетъ имѣть необыкновенно цѣлѣбный видъ, получится сплошное полотно стѣны для возможной живописи, для разстановки картинъ, глаза не будутъ искать смотрѣть наружу („смотрѣть въ окно“, „зѣвать по

сторонамъ улицы“) и психологія жителей дома получить большую уютность, обращенность къ себѣ и къ другимъ жителямъ дома, большую взаимную сдѣлленность и интимность. „Мнѣ нѣтъ дѣла до того, что внѣ дома; но до того, что внутри дома, мнѣ есть горячее дѣло“. Весь характеръ разговоровъ, какъ и теченіе мыслей, получить въ комнатѣ такого устройства другое содержаніе и лучшее направленіе, болѣе мягкое и внутреннее, и дружеское. Замѣчательно, что уже теперь, при нижнемъ или боковомъ свѣтѣ, дружеская бесѣда днемъ невозможна. Мы хорошо бесѣдуемъ, бесѣда у насъ льется только ночью, когда вовсе нѣтъ свѣта со стороны, съ улицы, этого непріятнаго, дряблага, не столько солнечнаго, сколько площаднаго свѣта.

Дома въ Помпеѣ всѣ не велики и для каждой семьи, съ прислугой, былъ свой домъ. Это черта независимости, это вытекаетъ изъ независимости и въ свою очередь поддерживаетъ ее. Мы всѣ—жилыцы, т. е. странствующие особы, скорѣе „жмемся“ на свѣтѣ, чѣмъ живемъ на свѣтѣ. Домъ у насъ—муравейникъ. Это всегда Ноевъ ковчегъ, но съ крайнимъ недружелюбіемъ его жителей. Мы и страшно замкнуты, какъ Каинъ послѣ убійства, и столько же страшно обусловлены, стѣснены, зависимы. Отъ кого я не завишу? Въ дѣтяхъ я завишу отъ педагога и гимназіи, въ семьѣ и бракѣ—отъ священника, въ трудѣ—отъ департамента и конторы. Только когда я засыпаю, блаженно чувствую, что до утра отлетѣли всѣ зависимости. Несмотря на то, что цезари страшно сжали Римъ, эта сжатость была болѣе историческою, т. е. она болѣе вошла въ исторію и описывается въ исторіи, чѣмъ проникла въ бытъ. Въ провинціяхъ римскихъ, въ

муниципіяхъ, въ маленькихъ городкахъ и областяхъ, какъ эта Помпея, шла совершенно независимая жизнь, свободная, развернутая, хохочущая, веселая, дружелюбная, и нимало не угнетаемая императоромъ. А не угнеталъ императоръ, то ужъ конечно не угнеталъ ни педагогъ, ни гимназія, ни полиціймейстеръ, ни „служба“ въ томъ тысячеголовомъ ея развѣтвленіи, въ какомъ мы ее знаемъ сейчасъ.

Внутри дома былъ у нихъ введенъ маленькій садъ. Такимъ образомъ воздухъ, человекъ и растенія перемѣшивались, и земля (почва) и камень тоже перемѣшивались. У насъ цвѣты въ комнатахъ имѣютъ болѣе декоративное, нежели фізіологическое значеніе, и это до такой степени, что ихъ болѣе и болѣе теперь замѣняютъ высушенными листьями палмъ, искусно связанными и прикрѣпленными также къ высушеннымъ стволамъ ихъ. Эта сухая ботаника, конечно, мало чѣмъ отличается отъ дурного вѣника и если „цвѣты въ комнатахъ“ стали переходить въ него, то отъ того, что и съ самаго начала они были только добавленіемъ къ обоямъ и нѣкоторымъ ассортиментамъ мебелировки. У насъ такъ-же мало потребности въ цвѣткѣ, какъ въ полѣ, въ лѣсѣ, въ путешествіи.

Помпея представляетъ жалкій видъ, какъ все разрушенное, какъ всякіе останки. Я упомяну только о росписи стѣнъ. Непріятную сторону нашихъ комнатъ представляетъ ихъ крайняя пестрота. Мы ее переиначиваемъ, дѣлаемъ такъ и дѣлаемъ иначе, и все остаемся недовольны, не замѣчая, что намъ не нравится въ сущности самая пестрота, а не способъ запестрѣнія. Въ Помпеѣ стѣнная живопись показываетъ высочайшій цѣлбный вкусъ. Вся стѣна—ярко красная; это—огромное красное

полотно, и въ серединѣ его—маленькая сценка, летящій Меркурій, охотящаяся Діана, или мирная сцена изъ Одиссеи. Глазъ не разбѣгается, вниманіе не дробится, оно ничего не ищетъ, потому-что все прямо передъ собой находитъ. Или еще: стѣна вся черная—и среди ея живой цвѣтокъ, желтое съ пунцовымъ, бѣлое съ лиловымъ. Это сообщало комнатамъ удивительное единство плана и настроенія.

Изъ зданій меня занялъ одинъ храмъ Аполлона, сейчасъ-же по входѣ въ Помпею. Храмъ Аполлона!!! Я вошелъ въ него пораженный, удивленный. Это уже не былъ профессоръ изъ нѣмцевъ, читавшій въ Москвѣ „De sogona“ Демосѳена; это было кое-что, въ останкахъ, въ обломкахъ, но однако кое-что столъ-же живое, конкретное, какъ листокъ, зеленый и душистый, оторванный отъ неизвѣстнаго дерева и попавшій вамъ въ руки. Чтобы почувствовать контрастъ, я сталъ читать: „Да воскреснетъ Богъ и расточатся врази Его“, любимую дѣтскую мою молитву, которую бывало всегда торопливо читалъ въ банѣ, когда няня или матъ, мывшія меня, на $\frac{1}{2}$ минуты выйдутъ въ передбанникъ. По нашей домашней вѣрѣ, баня (единственное мѣсто, гдѣ никогда нѣтъ образа) исполнена нечистой силы, а нечистая сила особенно опасна для неразумныхъ и неопытныхъ дѣтей, и оставаясь одинъ—я прямо испытывалъ ужасъ быть схваченнымъ и куда-то унесеннымъ, но върилъ всегда въ несокрушимость „Да воскреснетъ Богъ“. Въ храмъ Аполлона, съ сохранившимся алтаремъ, жервенникомъ, омфалосомъ—я зачиталъ ее же. Славянизмъ и грецизмъ смѣшались, встрѣтились. „А вотъ здѣсь стоялъ квадрантъ“, сказалъ мнѣ гидъ. — „Что“?—„Квадрантъ, солнечный кругъ,

раздѣленный на градусы“. Это было передъ алтаремъ, на боковомъ перистилѣ, сзади жреца и передъ глазами народа.—„Боже! Въ самомъ дѣлѣ, вѣдѣ Аполлонъ—не статуя, какъ мы привыкли его представлять себѣ, а—Солнце, и до статуи красиваго юноши, подъ которымъ почему-то подписано Аполлонъ—греки поздно дошли, и уже это былъ decadence, вырожденіе“. Въ самомъ дѣлѣ, я стоялъ въ храмъ Солнца. Невольно я вспомнилъ одно мѣсто изъ пророка Іезекиіля: „И сказалъ мнѣ Господь: пойди, посмотри, что дѣлаютъ израильскіе мужи въ Іерусалимѣ: они всходятъ на крышу храма и, обратившись къ Солнцу—кадятъ ему, и подносятъ свѣжія древесныя вѣтви къ носу и обоняютъ ихъ“. Связалъ я съ этимъ и свое давнее недоумѣніе: отчего солнце не гаснетъ. Вѣдѣ ужъ оно сотворено (по ученымъ) милліоны вѣковъ назадъ, да и вообще очень давно сотворено. Кругомъ атмосфера—ледяная, до 200° мороза (между-звѣздная). Ну, какъ въ милліонѣ лѣтъ не остынутъ, не выхолодѣтъ, не выгорѣтъ?! Невозможно, никакой гипотезой нельзя объяснить, и никакой обѣемъ матерьяла не выстоитъ. Но есть передъ нами одинъ фактъ, а не гипотеза, объясняющая температуру солнца, не только не угасающаго, но и не остывающаго ни на одинъ градусъ, сравнительно положимъ съ XV в. по Р. Х. и даже съ I в. до Р. Х. Ты, читатель, также тепелъ сейчасъ, какъ и когда родился, и я въ 48 лѣтъ имѣю ту-же температуру 37°, какъ и мой двухъ-лѣтній сынъ и $\frac{1}{2}$ годовалая дочь. Мы не стынемъ. Только живое не стынетъ, его законъ—отъ начала и до конца сохранять ту-же температуру, различную для каждаго существа, не одну для лягушки и ласточки, но и для ласточки и для лягушки постоянную. Въ

то-же время я вѣчно лучеиспускаю изъ себя теплоту, теряю и не теряю ее. Это есть полная и вмѣстѣ это есть единственная параллель живому теплу солнца, живому, читатель—это замѣтите! Если вы натопите въ комнатахъ печь до 20°, вы заболѣете отъ неживого, отъ механическаго ея жара, хотя бы воздухъ былъ совершенно чистъ, комната отлично вентилирована, трубы не закрыты. Вы почувствуете необъяснимую дурноту всего тѣла, темноту. Между тѣмъ лѣтняя, солнечная, живая теплота безболѣзненно выносится, доходя до 25—28 градусовъ. Миръ безконеченъ, Богъ—безконеченъ во всемогущество, и какъ китъ не похожъ на инфузорию и однако есть и китъ, и инфузорія; Богъ въ мирѣ могъ разлить могущество жизни въ видѣ капель-звѣздъ, искръ бытія, огромныхъ для насъ, малыхъ—для Него, невозможныхъ и однако сущихъ! Съ этой-то точки зрѣнія и израильтяне, кадившіе солнцу, не какъ богу, но какъ полу-богу, какъ ангелу въ тверди небесной—возможны, да и я посмотрѣлъ на „храмъ Аполлона“ съ нѣскольکو иной точки зрѣнія. Я подошелъ къ омфалосу, въ лѣвомъ углу алтаря, и дотронулся до него рукой. „Какъ все странно, Боже! Боже, до чего это прошло!! а—было!!! И алтарь, и въ самомъ дѣлѣ жертвенникъ, все напоминаетъ даже наше, ибо это-же и тутъ отдѣленіе народа отъ жреца, слушающихъ богослуженіе отъ самого богослуженія, богослуженія... Аполлону“!

Весь планъ храма сохранился, кромѣ крыши. На небольшой площадкѣ выложенъ каменный помостъ—это дворъ, гдѣ толпился народъ. Въ передней его сторонѣ, занимая совсѣмъ небольшое мѣсто, поднимался уже значительно, аршина на 1½, слѣдующій помостъ и

на немъ собственно стоялъ храмъ, съ колоннами, квадратный, гдѣ совершалось богослуженіе. Но и въ храмѣ этомъ, опять занимая переднее мѣсто, стоялъ еще квадрантъ, чуть-чуть возвышенный, и обнесенный сплошной мраморной стѣной, высотой четвертей въ пять, съ отверстіемъ—проходомъ къ народу. Посреди его стоялъ каменный кубъ, для жертвоприношеній или чего другого, но и мѣстомъ своего положенія и видомъ своимъ совершенно напоминающій нашъ престолъ. Около лѣвой стѣны этого алтаря, нѣскольکو назадъ, помѣщался омфалосъ, аллегорическое изображеніе солнца-же, только другое, чѣмъ квадрантъ, вѣроятно прикрытое небольшимъ балдахиномъ, и на которое въ свое время возливался елей. „Да, если солнце—только распаленный до красна камень, какими у насъ въ Костромѣ нагрѣваютъ для банъ воду, то конечно все это, и мраморъ, и колонны—ужасный вздоръ; но если есть животворящее солнце?.. Но есть-ли“?

Въ сущности миръ такъ и остается до сихъ поръ загадкой, и если мы (черезъ науку) знаемъ одежду вещей, то не знаемъ души вещей. Можно отлично знать разстояніе солнца отъ земли, объемъ его, вѣсъ его, и не знать совершенно, есть-ли оно камень горящій или живое теплое существо? Въ Неаполѣ, въ Акваріумѣ, я увидѣлъ очень страшныя морскія существа, которыя разрушали во мнѣ всѣ ранѣе бывшія представленія о живомъ. Изъ многихъ диковинокъ вотъ одна: въ морской водѣ вилась соломинка, прозрачная, вѣроятно—жидкая, словомъ—тоже вода или какъ студень, но только отдѣленная отъ толщи остальной воды. Она бы и не была видна, еслибъ не слѣдующее: въ соломинкѣ этой происходило непрерывное, вѣчное движеніе—

свѣта! Кто училъ физику, знаетъ свѣтъ Гейслеровыхъ трубокъ, сѣроватый, фосфористый, вѣчно внутренно движущійся, волнующійся. Вотъ такой-же точно по характеру свѣтъ, пульсомъ (какъ пульсъ крови) пробѣгалъ и по неподвижной въ водѣ змѣистой соломинкѣ. Какъ это не похоже на корову! на меня! какъ я—не похожъ на солнце, чудовищное, сферическое, миллионъ лѣтъ пульсирующее огнемъ и свѣтомъ. Но можетъ быть все это такъ, а можетъ быть—не такъ. Если „не такъ“, греки городили чудовищный вздоръ.

Все остальное въ Помпеѣ въ сущности не интересно, т. е. все однообразно, какъ и дома въ нашихъ городахъ. Они жили легкой лѣтней жизнью, имѣли лѣтнюю психологию, пользовались хорошимъ расположеніемъ духа, какъ мы на дачѣ и на минеральныхъ водахъ. Имѣли свои заботы, не столичныя, не страшныя и свои маленькія провиціаль-

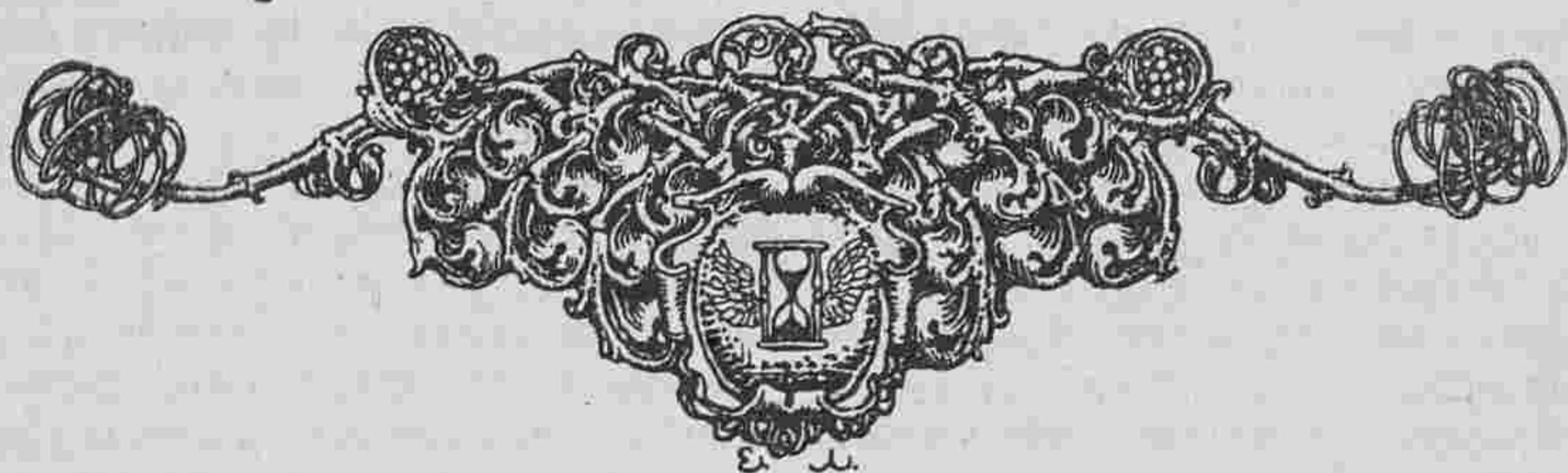
ныя удовольствія. Да, еще интересно: это древняя базилика, т. е. судебное мѣсто, гдѣ производилось разбирательство дѣлъ и произносился приговоръ. Известно, что базилики эти дали планъ христіанскихъ храмовъ. Послѣ паденія имперіи и даже ранѣе, по переимѣнѣ религіи императорами, эти базилики прямо занимались христіанами, и безъ всякихъ передѣлокъ, черезъ простое внесеніе креста Господня, становились христіанскими церквами. Дѣйствительно, обычная теперешняя католическая церковь есть просто базилика, древній „окружной судъ“, но куда внесено все новое, новыя вещи, символы, и вошли новые люди. Я все это зналъ изъ исторіи, но было въ высшей степени интересно все это увидѣть воочию.

Вообще, путешествуя по Италиі—дотрагиваешь рукою до исторіи; тогда какъ сидя дома, только думалъ о ней.

В. Розановъ.



• ХРОНИКА •



ГАНСЪ ФОНЪ МАРЭ *).

Я знаю въ Европѣ музеи и галлерей, способные до такой степени нагонять тоску, что много лѣтъ спустя, вы не можете безъ зѣвоты о нихъ вспомнить. И какъ будто даже безъ особеннаго основанія: въ нихъ много хлама, но есть зато и превосходныя вещи, есть много знаменитыхъ именъ. Такія галлерей, какъ на грѣхъ, безконечно велики и, чѣмъ онѣ больше, тѣмъ тоскливѣе.

Мнѣ кажется, что самая тоскливая изъ нихъ—дворцовая галлерей въ Шлейсгеймѣ, деревенькѣ въ окрестностяхъ Мюнхена. Боже мой, что это за невѣроятнѣйшая скука! Въ прелестномъ снаружи и на половину уже испорченномъ внутри увеселительномъ замкѣ баварскихъ курфюрстовъ конца 17-го вѣка развѣшано что-то около 1500 картинъ. Идешь по мрачнымъ, полутемнымъ заламъ и рѣшительно теряешь надежду дойти когда-нибудь до конца. А со стѣнъ косятся на васъ съ недовольнымъ видомъ маленькіе „великіе мастера“ и большіе „маленькіе мастера“, нѣмцы, голландцы и итальянцы. При этомъ отлично сознаешь, что у себя дома съ удовольствіемъ повѣсилъ-бы любого изъ нихъ на

стѣнку, любовался-бы имъ и, можетъ быть, не безъ скрытаго кокетства показывалъ-бы своимъ пріятелямъ. А тутъ скорѣе бѣжишь мимо, только бы обѣжать всѣхъ и выбраться на свѣжій воздухъ. Помню, что я отправился сюда изъ-за знаменитаго оригинала Веласкеца—небольшаго Оливареса на бѣлой лошади и изъ-за огромнаго несомнѣннаго Тинторетто во всю стѣну въ дворцовой капеллѣ. Въ Оливаресѣ пришлось сильно разочароваться, а холстъ Тинторетто оказался совершенной чернотой. По крышѣ, съ которой виднѣлся весь стриженный садъ, я попалъ въ отдѣльный флигель дворца и тутъ увидѣлъ нѣчто совершенно неожиданное.

Прежде всего бросилась въ глаза большая фреска съ густой, бархатной, дивной живописью. Живопись до того не походила на то, чѣмъ былъ набить весь дворецъ, что казалось будто она по ошибкѣ сюда попала. Со стѣнъ глядѣли обнаженные люди, мужчины, женщины, старики и дѣти. Какимъ-то чуднымъ покоемъ и миромъ вѣяло отъ людей и отъ природы, окружавшей людей. Ни одного рѣзкаго движенія, ни одной безпокойной линіи. Люди стояли подъ открытымъ небомъ, сидѣли у ручья, лежали подъ деревомъ, глядѣли въ воду, какъ въ зеркало. Странные мечтатели, счастливые жители невѣдомаго

*) Гансъ фонъ Марэ (Hans v. Marées) род. въ 1837 г. въ Эрбельфельдѣ, ум. въ 1887 г. въ Римѣ.

острова, влюбленные въ свою природу, слившіеся съ нею въ одно цѣлое и постигшіе до конца ея сокровенный смыслъ, разгадавшіе ея тайну. И, казалось, что мастеръ, который въ состояніи былъ создать и эту природу, и этихъ людей, самъ долженъ быть такимъ-же мечтателемъ самъ долженъ быть причастнымъ тайнѣ.

Этотъ мечтатель—*Гансъ фонъ Марэ*. Какая ужасная иронія судьбы, что имя одного изъ лучшихъ мечтателей человѣчества, — ихъ было такъ немного, — до сихъ поръ, пятнадцать лѣтъ спустя послѣ его смерти, пользуется такой ничтожной извѣстностью, а сколько громкихъ именъ современниковъ можно было бы вычеркнуть изъ лѣтописи искусства! Какой позоръ для Мюнхена, для Германіи, для Европы!

Марэ явился въ такой моментъ, когда никто его не могъ понять. Начиная съ конца шестидесятыхъ годовъ, лучшіе художники бросились искать правды. Въ Германіи создаютъ свои шедевры Менцель, Лейбль, Либерманъ и Удэ. Не только публика, но и эти художники не могли оцѣнить тогда значенія того, что задумалъ въ своемъ уединеніи въ Римѣ Марэ. Онъ перешагнулъ уже тогда вмѣстѣ съ Росетти, Пювисомъ и Беклиномъ черезъ все то гигантское пустынное поле, которое пришлось пройти борцамъ за правду и въ концѣ котораго еще никто не видѣлъ въ то время тѣнистой рощи съ вѣчной зеленью, съ журчащими ручьями, съ поющими диковинными птицами. Это священная роща мечтателей, въ которую позже вступили и юные поэты съ Бердслей во главѣ.

„Учиться видѣть—это все“, говоритъ Марэ. Нельзя передавать извѣстный предметъ такъ, какъ онъ есть, какъ его видитъ всякій, а надо его вобрать въ себя и затѣмъ создать вновь *изъ себя*. Онъ намѣчаетъ уже принципъ новѣйшаго индивидуализма задолго до найденной впоследствии формулы. Способность творить изъ себя и есть главная особенность искусства Марэ.

Онъ былъ не только противъ копированья природы, но даже противъ модной погони за передачей впечатлѣнія, противъ импрессио-

низма. Онъ завѣдомо отбрасываетъ всякое случайное впечатлѣніе на томъ основаніи, что только при помощи огромнаго жизненнаго запаса такихъ впечатлѣній и притомъ полной переработки ихъ можно притти къ единому и обобщенному. Только обобщеніе способно приблизить насъ къ тайнѣ, можетъ помочь намъ хоть нѣсколько приподнять роковую завѣсу. Онъ не рисуетъ поэтому случайнаго человѣка, даннаго человѣка, а человѣка вообще.

Его не интересуется проблема свѣта, такъ какъ свѣтъ уничтожаетъ форму, мѣшаетъ выразить съ полной ясностью все ея содержаніе. Его занимаетъ лишь незыблемая, независящая отъ случайнаго момента форма. Его идеаль—найти возможно полное содержаніе формы бытія вещей. И Марэ не нужно было ни сюжета, ни разсказа, ни того, что принято обыкновенно называть содержаніемъ художественнаго произведенія: единственное содержаніе его картинъ—*человѣкъ въ пространствѣ*—*der Mensch im Raum*. Онъ выражалъ этимъ путемъ свои сложнѣйшія мысли и тончайшія чувствованія.

Лучшее, что онъ сдѣлалъ—это триптихъ „Геспериды“. Едва-ли онъ самъ придумалъ это названіе: раньше картина называлась; „собиратели апельсиновъ“, а еще раньше, навѣрное, никакъ не называлась. То, что писалъ Марэ, не подлежитъ занесенію въ каталогъ на общепринятыхъ основаніяхъ. Да и какъ назвать мечты поэта о несуществующихъ краяхъ и несуществующихъ людяхъ? Репродукція съ этой вещи не дастъ, къ сожалѣнію, представленія о неземной поэзіи, вылившейся въ ней. Я видѣлъ ее десятки разъ, знаю въ ней наизусть каждый клочекъ и отъ души посоветовалъ-бы каждому, кто любитъ поэзію и живопись, если ему случится побывать въ Мюнхенѣ, пожертвовать часа два на поѣздку въ Шлейсгеймъ; онъ въ этомъ не раскается. Живопись этой вещи—одна изъ высшихъ точекъ, до которыхъ доходила гармонія красокъ. Описать божественную красоту этого сумеречнаго перламутроваго неба, переливающегося розовыми, голубыми, зеленоватыми и фіолетовыми тонами,

удивительный синій тонъ горъ, необычайный темно-коричневый тонъ стволовъ, оранжевыхъ апельсиновъ и зеленовато-сѣраго тѣла я не въ состояніи. Замѣчу только, что другой триптихъ, такъ называемое „сватовство“, немногимъ уступитъ первому, также какъ и „охота Діаны“ и оба варианта „золотого вѣка“.

Съ технической стороны живопись Марэ „сдѣлана“ съ полнымъ отсутствіемъ того, что зовется мастерствомъ. Она лежитъ буграми, доходящими часто до настоящей скульптуры и залита сверху лаками, дающими ей видъ майоликовой поливы. Онъ одинъ изъ первыхъ вернулся къ *tempera* кватрочентистовъ и почти все, что отъ него осталось, написано этимъ способомъ ¹⁾. Его фигуры почти сплошь грѣшатъ въ рисунокѣ; руки и ноги часто совершенно сбиты и тѣмъ не менѣе я ни на минуту не задумаюсь причислить его къ большимъ рисовальщикамъ. Онъ мѣсяцами и годами работалъ надъ одной вещью и въ поискахъ за главнымъ, за формулой своей грезы, за широчайшимъ обобщеніемъ, легко утрачивалъ контуры отдѣльныхъ частей. Зато во всемъ современномъ искусствѣ, кромѣ Пювиса, я не знаю художника, который до такой степени владѣлъ бы общей красотой нужнаго ему движенія, который бы такъ близко умѣлъ подходить къ своему собственному идеалу линій. Вообще надо быть осторожнымъ, когда вопросъ идетъ о такъ называемыхъ недочетахъ въ рисунокѣ у большого художника съ одной стороны и о корректномъ рисунокѣ какого-нибудь академика—съ другой. Я знаю нѣсколько такихъ «безграмотныхъ» рисунковъ, которые перетянутъ на вѣсахъ исторіи академическую грамотность всѣхъ временъ и народовъ.

У Марэ есть рисунки, напоминающіе великихъ мастеровъ возрожденія. Мнѣ вспоминается, напр., его картонъ въ Шлейсгеймѣ—„Слава“. Вотъ, гдѣ сказался рисовальщикъ!

¹⁾ См. Karl v. Pidoll. Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans v. Marées aus den Jahren 1880—81 und 1884—85. Luxemburg 1890.

При жизни Марэ ни разу не улыбнулось счастье быть признаннымъ: кромѣ двухъ-трехъ друзей его никто не понималъ. Между тѣмъ онъ ясно сознавалъ все свое значеніе и чувствовалъ, что когда-нибудь оцѣнятъ то, что создано имъ. Онъ говоритъ въ одномъ изъ писемъ къ своему лучшему другу Фидлеру: „Я знаю, что то, что несвязано съ немедленнымъ успѣхомъ, кажется свѣту сумасшествіемъ. Надо терпѣть и терпѣть“ ¹⁾.

Разъ только, незадолго до его смерти, судьба, казалось, ему улыбнулась: въ Римъ пріѣхалъ Луи Гурлитъ и былъ совершенно раздавленъ тѣмъ, что онъ увидалъ у Марэ. Онъ насилу уговорилъ его отдать картины для специальной выставки въ Берлинѣ. Марэ такъ свыкъся съ ними, что безъ слезъ не могъ разстаться съ лучшимъ, что нашлось въ его мастерской. Выставка не имѣла никакого успѣха. Даже не было брани: ея просто не замѣтили. Жизнь Марэ, надорванная, достигшая уже *maximum*'а положеннаго ей страданія, оборвалась тотчасъ-же послѣ этой выставки. Умеръ одинъ изъ величайшихъ поэтовъ челоуѣчества и величайшій живописецъ Германіи.

Когда-то я недоумѣвалъ, какъ можно помѣщать эти шедевры здѣсь, въ деревушкѣ, въ этомъ холодномъ дворцѣ, во флигелѣ, въ который можно попасть только по крышѣ, когда мѣсто имъ въ Пинакотекѣ. Однако такова была воля Фидлера, наслѣдовавшаго отъ покойнаго друга всѣ его сокровища.

Теперь, когда я въ послѣдній разъ былъ въ Шлейсгеймѣ, я понялъ, что это лучшее, что можно было сдѣлать. Онъ всю жизнь былъ одинокъ; пусть и здѣсь онъ останется вдали отъ всего. Кто захочетъ, придетъ и увидитъ его и здѣсь.

Пьеръ Грабаръ.

¹⁾ Hans v. Marées. Seinem Andenken gewidmet von Conrad Fiedler. Münch. 1889.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА ВЪ МУЗЕѢ ДРЕВНОСТЕЙ И ИСКУССТВЪ, ВЪ КІЕВѢ.

Кіевъ по преимуществу центръ археологической. Совокупность предметовъ, имѣющихъ отношеніе главнымъ образомъ къ древней топографіи города и его окрестностямъ,—вотъ цѣль, къ которой направлены стремленія ученыхъ археологовъ.

Памятники, археологическіе въ узкомъ смыслѣ слова, какъ-то курганныя находки, монетныя клады и вообще предметы, имѣющіе въ большинствѣ случаевъ ничтожное художественное значеніе, но носящіе на себѣ опредѣленные признаки принадлежности къ какой-либо мѣстности или къ какому-либо времени, считаются единственными, достойными тщательнаго обслѣдованія. Особенно посчастливилось въ этомъ отношеніи предметамъ курганнаго происхожденія и вещамъ великокняжеской эпохи.

Въ послѣдніе годы сдѣлалось даже какимъ-то почетнымъ спортомъ собирать предметы до-монгольскаго періода и—опять-таки въ узко коллекціонерскихъ рамкахъ—цѣнится не художественная сторона памятника, а лишь степень его рѣдкости.

Совершенно иначе обстоитъ дѣло относительно мѣстныхъ памятниковъ искусства въ собственномъ смыслѣ этого слова. Интересъ къ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи такъ слабъ, что возможны какіе угодно „реставраціонные“ ужасы, никто не обратитъ на нихъ ни малѣйшаго вниманія. Еще многимъ памятенъ фактъ варварскаго искаженія купола на геніальномъ произведеніи Растрелли—Андреевской церкви; на виду у всѣхъ, почти на дняхъ, былъ изуродованъ Кловскій дворецъ, построенный по чертежамъ того-же Растрелли архитекторомъ І. Г. Шейденомъ (1744 г.).

Всѣмъ также памятно, какъ администрація Кіево-Печерской лавры уничтожила рядъ портретовъ историческихъ дѣятелей—произведенія мѣстныхъ мастеровъ XVII и начала XVIII столѣтій и кромѣ того подымала еще вопросъ объ уничтоженіи замѣчательнаго

надгробнаго памятника знаменитому поборнику православія, князю К. И. Острожскому († 1530 г.).

Немного лѣтъ тому назадъ былъ выброшенъ великолѣпный рѣзной иконостасъ XVII столѣтія изъ Софійскаго собора, а теперь точно такая-же участь ожидаетъ грандіозный мазепинскій иконостасъ соборной церкви Кіево-Печерской лавры...

Примѣры подобнаго рода такъ многочисленны, что нѣтъ никакой возможности ихъ перечислить, достаточно только сказать, что это совершенно обыденное, никого не оскорбляющее явленіе.

Помимо обычной среди нашихъ меценатовъ некультурности и вытекающаго отсюда отношенія къ искусству, какъ къ спорту, способствуетъ такому пренебрежительному взгляду на мѣстные памятники искусства еще отчасти и то, что высокимъ искусствомъ у любителей считаются единственно произведенія Рафаэлей, Рембрандтовъ, Перуджино, Тьеполо, Донателло, Луки делла Раббіа и др. знаменитыхъ живописцевъ и скульпторовъ, и собственно даже не общеизвестныя произведенія этихъ великихъ мастеровъ, а тѣ, которыми надѣляются, подъ ихъ именемъ, заграничныя антиквары тщеславныхъ, но не особенно твердыхъ въ пониманіи искусства „знатоковъ“.

Такое положеніе дѣлъ невольно отражается на музеѣ древностей и искусствъ и на его выставкахъ. Отдѣлъ доисторическихъ и великокняжескихъ древностей находится въ наилучшемъ состояніи, мѣстная-же старая живопись и вообще пластическіе памятники, не имѣющіе особой матеріальной цѣнности на археологическомъ рынкѣ, разсматриваются какъ неважный балластъ, которымъ не стоитъ загромаждать музей. И если бы слишкомъ ужъ много вещей было подобнаго рода; наоборотъ, церковная живопись и рѣзьба, на примѣръ, такъ дѣятельно уничтожалась и уничтожается до сихъ поръ, что въ настоящее время даже памятники искусства XVIII столѣтія встрѣчаются довольно рѣдко, не говоря уже о произведеніяхъ временъ болѣе отдаленныхъ.

Доказательствомъ индифферентнаго отношенія къ дѣлу можетъ служить такого рода явленіе, довольно хорошо характеризующее музей и его порядки: на выставкѣ находится нѣсколько рѣзныхъ барочныхъ статуи—любопытные образцы мѣстной работы, представляющіе изваянія Богоматери, ангеловъ и святыхъ. Посѣтитель вправѣ думать, что вещи эти принадлежатъ музею, но при ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается, что эти немногочисленные и единственные въ музей произведенія рѣзного мастерства предназначены къ продажѣ, такъ по крайней мѣрѣ гласятъ объ этомъ лаконическіе ярлычки, наклеенные на статуяхъ: „продается“.

Кто продаетъ, музей или частное лицо—неизвѣстно. А между тѣмъ приобрѣтеніе подобнаго рода вещей является прямой задачей музея, оправдывающей смыслъ его существованія.

Еще гораздо хуже обстоитъ дѣло съ живописью. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ изъ Вишневецкаго замка поступила въ музей серия фамилльныхъ портретовъ кн. Вишневецкихъ. Среди этихъ портретовъ первое мѣсто принадлежитъ драгоцѣнному изображенію Дмитрія Самозванца, писанному, повидимому, съ натуры. Умное и красивое, слегка улыбающееся лицо этой загадочной личности передано съ поразительнымъ мастерствомъ. *) Годъ или два тому назадъ этотъ первостепенной важности историческій памятникъ былъ весь пропитанъ масломъ, а многія частности совершенно замазаны реставраторомъ музея. Такая-же участь постигла и остальные портреты Вишневецкаго замка. Въ особенности сильно пострадали портреты князей Вишневецкихъ, писанные Х. І. Вернеромъ въ половинѣ XVIII в., а также довольно значительно изуродованъ интересный въ историческомъ отношеніи портретъ Дмитрія Корибути кн. Вишневецкаго. Такого рода положеніе вещей никого не удивляетъ и не возмущаетъ.

*) У Килиана и на другихъ современныхъ гравированныхъ портретахъ черты лица Дмитрія по сравненію съ этимъ портретомъ значительно измѣнены къ худшему, такъ что Вишневецкій портретъ занимаетъ исключительное мѣсто въ иконографіи самозванца.

Да и стоитъ-ли особенно хлопотать изъ-за какихъ-то портретовъ, писанныхъ какими-то малоизвѣстными или даже совсѣмъ неизвѣстными мастерами?

Впрочемъ было-бы не вполне справедливо не отмѣтить, что на выставкѣ самое видное мѣсто отведено все-таки живописи. Но зато здѣсь собраны не безвѣстные анонимы, а все произведенія корифеевъ, начиная отъ ретушированныхъ портретовъ Крамского и кончая бездарными пародіями на Макарта—Котарбинскаго. Въ общемъ, впечатлѣніе, получаемое отъ обзорѣнія этого отдѣла, довольно безотрадное. Значительныя пространства заполнены немощными академическими холстами „на степенъ художника“, которыми обыкновенно академія надѣляетъ провинціальныя музеи, имѣя повидимому въ виду благоую цѣль—облагораживаніе туземныхъ вкусовъ. Огромныя щиты съ рисунками двухъ Верещагиныхъ смѣшаны съ дѣтской наивностью подъ общимъ именемъ. Тутъ въ трогательномъ единеніи находятся эскизы Верещагина - иконописца („Изведеніе ап. Петра изъ темницы“, „Крещеніе кievлянъ“ и др.) съ ташкентскими и кавказскими этюдами Верещагина-этнографа. Въ лубочныхъ издѣліяхъ мѣстныхъ силъ тоже нѣтъ недостатка. „Дѣвочки съ куклами“, „Интересныя дыни“, „Дивчата“ и т. п. персонажи, скверно нарисованные и отвратительно раскрашенные, съ самодовольной назойливостью глядятъ со стѣнъ.

Отдыхаетъ глазъ лишь на немногихъ, какъ бы случайно попавшихъ въ эти груды хламу, истинно поразительныхъ вещахъ. Одно изъ первыхъ мѣстъ принадлежитъ портрету кн. Н. И. Куракиной—Боровиковскаго (писанъ въ 1795 г.). Среди работъ Боровиковскаго едва ли найдется что-нибудь равное этому портрету въ смыслѣ гармонической цѣльности и законченности. Такого-же совершенства портретъ неизвѣстной Левицкаго и женскій портретъ Кипренскаго. Затѣмъ слѣдуютъ—мастерское произведеніе Боровиковскаго, хотя и болѣе обычнаго характера—портретъ Трошинскаго, очаровательный этюдъ-голова молодого человѣка Кипренскаго и интересный портретъ дамы въ голубомъ неизвѣстнаго русска-

го мастера екатериненскихъ временъ. Среди довольно большого количества вещей современныхъ школъ рѣзко выдѣляются: интересная акварель Врубеля—„Натурщица“ и нѣсколько этюдовъ Ге и Рѣпина. Обращаетъ также на себя вниманіе великолѣпное южно-русское шитье XVII и XVIII ст. (Изъ собранія В. Н. и Б. И. Ханенко).

Вотъ перечень почти всего, что имѣетъ на выставкѣ художественное значеніе.

Ст. Яремичъ.

ПО ЕВРОПѢ.

Письма о современномъ искусствѣ.

3.

Тотъ, кто хотѣлъ-бы ознакомиться съ молодымъ французскимъ искусствомъ послѣдняго десятилѣтія, напрасно сталъ-бы искать его по официальнымъ выставкамъ: ни въ обихъ Салонахъ, ни у пастеллистовъ, ни даже въ „международномъ обществѣ художниковъ“ нѣтъ почти ни одного представителя модернистовъ новѣйшей формаціи. Они всѣ ютятся въ знаменитой галереѣ Lafitte у Дюранъ-Рюэля, Бернгейма и главнымъ образомъ у Волара. Послѣдній является для новѣйшей французской школы тѣмъ-же, чѣмъ нѣкогда былъ Дюранъ-Рюэль для старыхъ импрессионистовъ. Разъ въ годъ молодые художники выступаютъ и публично на „выставкѣ независимыхъ“. Здѣсь нѣтъ жюри и, какъ значителенъ въ статутѣ выставки, „ея задача состоитъ въ томъ, чтобы дать возможность художникамъ свободно представить свои произведенія на судъ публики“. Само собою разумѣется, что это приводитъ къ массѣ самыхъ неожиданныхъ курьезовъ и, напр., на нынѣшней выставкѣ есть буквально дѣтскія каракули, занумерованныя, какъ и все остальное и попавшія въ каталогъ, насчитывающій благодаря этой доступности свыше 1800 номеровъ. Это своего рода салонъ по ужасающему количеству выставленнаго матеріала. Модернисты выдѣляютъ себя однако въ осо-

бый отдѣлъ и производятъ очень опредѣленное впечатлѣніе.

Достаточно пройтись по нѣсколькимъ заламъ, въ которыхъ они выставили, чтобы не оставалось никакихъ сомнѣній на счетъ ихъ національности: это могутъ быть только соотечественники Клода Монэ. То здѣсь, то тамъ видишь вліяніе Дегаса, Уистлера, Бенара, но его очень немного. Дегасъ выродился въ настоящее кривлянье на почвѣ композицій, добытыхъ съ помощью „Кодака“, Уистлеръ—расплылся въ морѣ пошлѣйшаго фюмизма и Бенаръ превратился въ оргію эксперимента съ ультрамаринномъ и кадміемъ.

Доминируетъ надъ всѣми Монэ и его менѣе крупные современники: Сислэ и Писсаро. Иные прямо повторяютъ то, что такъ сильно формулировано Монэ, но повторяютъ его въ безконечно худшей редакціи,—другіе дѣйствительно пробуютъ въ разныхъ направленіяхъ найти какой-нибудь плюсъ къ формулѣ стараго импрессионизма. Это даетъ поводъ говорить о *нео-импрессионизмѣ*. Его представители утверждаютъ, что Монэ не исчерпалъ области красочнаго впечатлѣнія, онъ только первый началъ ее разрабатывать и лишь кое-что успѣлъ намѣтить. Для нихъ онъ не то чтобы совсѣмъ устарѣлъ, но просто мало рафинированъ, совершенно такъ-же, какъ и Бенаръ. Послѣдній только намѣтилъ шармъ люминизма, но не пошелъ дальше грубоватыхъ эффектовъ, которые теперь уже видить въ природѣ всякій буржуа.

Когда выйдешь изъ большого Салона на открытый воздухъ и глазамъ становится больно отъ ослѣпительнаго свѣта, отъ яркаго солнца, отъ сочной зелени, отъ бѣлыхъ дорожекъ, то ясно сознаешь, всѣми своими чувствами одновременно, какая огромная разница между всѣмъ, только что видѣннымъ въ Салонѣ, и этой настоящей природой. И понимаешь, чего тамъ жадно ищутъ лучшіе изъ молодыхъ импрессионистовъ. Они готовы пожертвовать всѣмъ, только-бы какъ нибудь подойти ближе къ этому до сихъ поръ не дающемуся свѣту. И у нихъ дѣйствительно свѣтлѣе на выставкѣ, чѣмъ въ Салонахъ. Для передачи свѣта они не останавливаются

ни передъ какими средствами. Есть у нихъ одна зала, которая вся сплошь кажется синей. Здѣсь выставлены вещи извѣстнаго *Синьяка*, очень входящаго въ моду *Кросса*, *Люса* и *ванъ-Руссельберга*. Послѣдній мнѣ кажется самымъ талантливымъ изъ нихъ и въ его „женщинахъ на берегу моря“ есть чрезвычайно много удачно схваченныхъ красокъ. Онъ наименѣе „синій“ изъ этой группы. Синьякъ, отличающійся наибольшимъ мастерствомъ, успѣлъ уже сдѣлать изъ найденной имъ когда-то гаммы довольно дешевый трафаретъ, по которому безошибочно пишетъ сотни вещей. Ни Кроссъ, ни Люсъ не производятъ впечатлѣнія искреннихъ искателей.

Изъ импрессионистовъ не синей категоріи выдѣляются красочные *Этнеръ* и *Пюи*. Этнеръ пишетъ чистыми красками и его „трюкъ“ не передача свѣта, а возможно большая интенсивность краски. Онъ написалъ „человѣка съ лошадью“, освѣщенныхъ заходящимъ солнцемъ, и взялъ совершенно зеленое небо, красную лошадь, желтую траву и желтое тѣло человѣка.—Въ общемъ есть какой-то курьезный намекъ на послѣдніе лучи солнца. Пюи, въ противоположность синимъ импрессионистамъ, беретъ зелень интенсивно зеленой съ перевѣсомъ желтизны надъ синимъ.

Одновременно съ появленіемъ нео-импрессионистовъ стала замѣчаться въ другой части молодежи реакція противъ крайностей импрессионизма. Художники какъ будто разочаровались въ возможности передать силу свѣта и обратились къ его красотѣ. Свѣтъ не всегда ослѣпительнъ, не всегда отъ него глазамъ больно: онъ можетъ быть убаюкивающимъ, нѣжнымъ, ласкающимъ. Для того, чтобы добиться его силы, нео-импрессионисты разлагали его на составныя части,—оттого они такъ пестры. Это анализъ живописи. Реакціонная молодежь затосковала по ласковости въ природѣ; ей захотѣлось снова слить краски, уйти отъ пестроты, притти къ спокойнымъ серебристо-сѣрымъ гаммамъ, ей нужны упрощенія, обобщенія, нуженъ стиль. Это синтезъ живописи. И въ то же самое время, какъ нео-импрессионисты перегоняютъ одинъ другого въ лихорадочной скачкѣ за

яркостью красокъ, синтетика завѣдомо эти краски тушатъ. Ихъ сѣрая живопись однако совсѣмъ не та сѣрая живопись, которая была у пленеристовъ, воспитавшихся на Манэ; она гораздо тоньше. Для нихъ не пропали даромъ красочныя исканія Клода Монэ, Дегаса, Бенара и даже Латуша; они только понижаютъ на нѣсколько тоновъ интенсивность ихъ гаммъ, сохраняя часто всю красоту этого безконечнаго разнообразія тонкихъ переливовъ красокъ.

Красивѣе другихъ живопись *Вильяра*. На выставкѣ у него есть нѣсколько небольшихъ вещей, набросковъ, этюдовъ, по которымъ трудно составить себѣ полное представленіе объ этомъ художникѣ. Узнать его можно только въ галлереѣ Lafitte. Однако и здѣсь виднѣн тонкій гармонистъ, умѣющій наблюдать вещи не шаблонно.

Другой художникъ этой группы—*Боннаръ* поставилъ нѣсколько очень типичныхъ для него красивыхъ пейзажей и нѣсколько, къ сожалѣнію, тоже типичныхъ для него скверныхъ портретовъ. Его знанія головы и тѣла слишкомъ скромны, чтобы пускаться съ ними въ портретную живопись. Зато его „садъ“—очарователенъ, такъ же какъ триптихъ, изображающій паркъ съ гуляющей публикой и въ особенности „мостъ искусствъ въ Парижѣ“. Вездѣ есть солнце, но оно слегка потушено. Живопись Боннара не такъ красива, какъ у Вильяра; она менѣе проста и не такъ далека отъ нѣкоторыхъ вещей старыхъ импрессионистовъ.

Красивыя вещи выставилъ въ той же группѣ *Руссель*; по степени дарованія онъ однако несравненно ниже обоихъ предыдущихъ. Ниже ихъ и *Ибельсъ*, на этотъ разъ выставившій особенно неудачно, нѣчто среднее между плохимъ Дегасомъ и среднимъ Фореномъ.

Дальше всѣхъ ихъ въ упрощеніи пошелъ *Валлотонъ*. Онъ выставилъ рядъ портретовъ, написанныхъ въ три, четыре тона. Въ своей живописи онъ останавливается какъ разъ на той границѣ, за которой уже начинается карикатура и, кажется, иногда онъ переходитъ за эту границу. Его портретъ уже не просто

синтезъ, не просто квинтэссенція того, что для человѣка характерно, а какая-то математическая формула этого характера, переведенная на языкъ каллиграфіи въ краскахъ. Таковъ у него В. Гюго, таковъ еще больше Верленъ. Когда знаешь, какъ этотъ человѣкъ писалъ когда-то, какъ чисто по Энгровски написанъ его портретъ, бывшій на ретроспективной выставкѣ въ Парижѣ, то начинаешь сомнѣваться въ полной искренности его теперешняго искусства. На меня онъ производитъ впечатлѣніе человѣка, сказавшаго себѣ: такъ писать теперь нельзя, надо проще и чѣмъ проще, тѣмъ лучше. Миѣ кажется, что онъ именно убѣдилъ себя въ этомъ, пришелъ къ этому логически, безъ настоящаго интуитивнаго импульса, безъ той полусознательной, неуловимой и неподдающейся никакимъ формулировкамъ потребности, которая одна только ведетъ къ истинному искусству.

Нѣсколько въ сторонѣ отъ этой группы стоитъ *Морисъ Денисъ*, выставившій цѣлую коллекцію вещей. Онъ имѣетъ съ предыдущими только то общее, что также является представителемъ реакціи противъ импрессионизма. Но въ то время, какъ тѣ стараются упростить импрессионизмъ и каждый по своему оперируютъ надъ нимъ, Денисъ ищетъ спасенія совсѣмъ внѣ его. Импрессионизмъ задѣлъ его лишь слегка. Ему кажется, что всѣ эти задачи впечатлѣнія, свѣта, красокъ до такой степени закрыли намъ глаза на все остальное, болѣе важное, что необходимо нѣсколько встряхнуться. Надо смотрѣть на вещи непосредственнѣе и наивнѣе, а не сквозь вѣчныя свѣтовые и красочныя проблемы. Онъ написалъ портретъ матери съ двумя маленькими дѣвочками и груднымъ ребенкомъ.

Въ этой вещи есть нѣчто очень тонкое: отъ нея вѣетъ какимъ-то безконечно добрымъ и ласковымъ чувствомъ. Можно притти въ такую дѣтскую и не услышать ничего кромѣ дѣтскаго визга, можетъ быть, очень непріятнаго, и не увидать ничего, кромѣ хаоса и безпорядка, можетъ быть, очень противныхъ. И можно притти въ такую дѣтскую, увидать тамъ мать и дѣтишекъ и отъ одного вида и матери, и дѣтишекъ, и всей дѣтской съ ябло-

ками и смѣшной чашкой и желтой скатертью, почувствовать вдругъ гдѣ-то далеко внутри себя что-то такое-же доброе и ласковое, какъ всѣ они. Это удалось Денису написать. Для того, чтобы такія вещи удавались, необходима большая непосредственность и извѣстная несложность впечатлѣнія, отсутствіе нагроможденія разныхъ побочныхъ задачъ. Нельзя однако сказать, чтобы Денису это всегда удавалось. На выставкѣ есть еще только одна вполнѣ удачная вещь,—это „играющій ребенокъ“, гдѣ мать держитъ разыгравшееся дитя. Во всемъ остальномъ видно желаніе подняться до очень цѣннаго для художника міросозерцанія: до міросозерцанія наивнаго, отрицающаго все рафинированное, но это слишкомъ прозрачно и въ результатѣ онъ возвращается къ тому, отъ чего хотѣлъ уйти, къ крайней изысканности пресыщеннаго гурмана — эсте та. Надо сказать, что въ этомъ году онъ очень слабъ въ краскахъ, которыя какъ разъ составляютъ прелесть его прежнихъ вещей; ихъ много можно увидѣть у Волара и Бернгейма. „Снятіе съ Креста“ и „Мадонна“ нынѣшняго салона—миѣ не нравятся. Здѣсь я ни одной черточкѣ не въ состояніи повѣрить. Вообще, если въ наши дни возможна еще религіозная живопись, то не въ схемѣ Беато-Анжелико придется ее искать; только въ собственной душѣ ее отыщетъ художникъ и разъ отыщетъ, то всякая форма, въ которую она выльется, будетъ убѣдительно, не только архаичная, но и совсѣмъ современная, можетъ быть даже найденная импрессионистами.

4.

Кромѣ тѣхъ художниковъ, которые выставили у „независимыхъ“, есть цѣлая группа импрессионистовъ, составляющихъ только у Дюранъ-Рюэля и очень имъ покровительствуемыхъ, — это *Луазо, Моффра, д'Эспанья, Андрэ и Ассамъ*.

Луазо и Моффра не прибавили ровно ничего къ тому, что было сдѣлано старыми импрессионистами. Луазо похожъ на посред-

ственного Моне, а Моффра на посредственного Писсаро. Д'Эспанья считается главным столпом всей группы, на него есть уже большой спрос и он попал в младшие богатыри. Он представляет собою нечто среднее между Писсаро, очень плохим Ренуаром его последнего периода—сине-красного, Вань-Гогом и Гогеном. Два последние мастера в особенности сильно на него повлияли. Он пишет солнце, зелень, женщин в саду, *nature morte* в красновато-синей гамме и на мой взгляд ничего, кроме пережевывания старого, не дает. Андре скорее приближается к *Вильяру*, чем к этим импрессионистам, но он очень скучен и достаточно бездарен. Единственный несомненно даровитый человек этой группы — только что дебютирующий Ассам. Он выставил теперь и в салон ряд пейзажей.

Первое впечатление при взгляде на них — это сходство с Рафаэлли; они похожи по фактуре на живопись Рафаэлли. Но вместо молочно-серой гаммы в них есть какой-то звонкий, золотой аккорд, краски очень красивы и чрезвычайно тонко наблюдаются. Лучшая его вещь „Испанская лестница“ в Риме, выставленная им в Салон.

Вот все, что молодая Франция дала в этот год. Я не говорю о вещах *Форэна* и *Гогена*, так как оба они и в особенности первый принадлежат скорее к переходной эпохе. Форэн — мастер с давнишней репутацией первоклассного рисовальщика и живописца, стоящего по своему характеру между Дегасом и Домье. В последнее время влияние Домье сказывается на нем особенно сильно и некоторые его картины из мира адвокатов и преступников издали можно принять за вещи Домье. Гоген как-то вдруг остановился и стал повторяться в своих темах с острова Таити, где он, кажется, окончательно осел.

Если подвести итоги тому новому, что Франция дала в последние годы, то едва ли они окажутся очень благоприятными для творчества народа, в течение целого столетия стоявшего во главе всех крупных движений в европейском искусстве. Если и

замыслено известное стремление искать новое и, если можно даже отдать себе отчет, в каком именно направлении модернисты ищут, чего они хотят, — то с другой стороны слишком очевидно бросается в глаза недостаток сильных талантов, энергичных натур, какими были Моне, Моне и Дегас. Чувствуется болзанность, нервозность и надорванность.

Когда сидишь в кафе на одном из шумных бульваров Парижа и лампочки только что зажгутся под маркизами и сотни, тысячи людей, мужчин и женщин, вечно куда-то спеша, проносятся мимо с желтыми рефlekсами от электричества и синими от темнеющего неба, то кажется, что начинаешь понимать всю нервозность этой живописи. Ни в одном городе нет этой бездны кафе и нигде художник не имеет перед глазами этой вечной борьбы искусственного света с небом, этих тонких, изумительно красивых, желтоватых, и голубоватых тонов, которые он наблюдает здесь. Когда долго в них всматриваешься, понимаешь, что и Бенарь, и Латушь для них, для модернистов — уже *vieux jeu*. Здесь все это еще тоньше и еще красивее. А мужчины в цилиндрах и женщины в какой-то пень из кружев, газа и меха, в красивых шляпах, непрерывно мелькают перед глазами, каждое мгновение новая голова, новая шляпа, новые кружева. Какая-то нервная, бешеная скачка. И сам становишься нервным до последней возможности. Сама жизнь как будто сложилась здесь так, что иначе ее не передашь, как только на лету, быстро, полупамятками. И сам Дегас начинает казаться уже слишком размышляющим.

Для того, чтобы угнаться за этой жизнью, нужны новые титаны. Их нет. Все, что явилось на смену старым — бесконечно жалко и хило. И кажется уже, будто Франция сказала свое последнее слово в живописи Моне и Дегаса. Может быть настала очередь других, более молодых народов.

Игорь Графбарь.

КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ ИЗЪ МЮНХЕНА.

I.

Международная выставка Сецессіона.

Послѣ нѣкоторыхъ внутреннихъ неурядицъ и столкновеній молодыхъ членовъ сецессіона со „стариками“ (въ число которыхъ отнесенъ уже и Ф.Штукъ), а быть можетъ, главнымъ образомъ, вслѣдствіе начавшейся конкуренціи съ Берлиномъ изъ за титула „Kunststadt“ руководители и заправилы мюнхенскаго сецессіона очевидно рѣшили въ этомъ году постараться.

Послѣ блестящаго начала и сравнительно быстраго успѣха у наиболѣе художественной части публики выставки сецессіона какъ-то вдругъ поблекли. Въ каталогахъ попрежнему стояли тѣ-же возбуждавшія живой интересъ имена мѣстныхъ художниковъ, а между тѣмъ казалось, что по стѣнамъ висятъ „тѣ-же“, уже давно видѣнныя вещи, только какъ-бы полинявшія, вещи, исходная точка которыхъ вслѣдствіе буквального повторенія утратила блескъ свѣжаго замысла, въ которыхъ темпераментъ замѣнился „приемомъ“. Однимъ изъ отраднѣхъ исключеній въ этомъ случаѣ являлся Ludwig Herterich, который, вопреки своему профессорству, съ безпокойствомъ, свойственнымъ болѣею частью только молодому художнику, отворачивался отъ своего „успѣха“ и ставилъ себѣ постоянно новыя задачи. Въ то-же время сецессіонъ пересталъ искать и привлекать на свои выставки иностранцевъ (вѣдь ему въ свое время былъ обязанъ Мюнхенъ „открытіемъ“ шотландцевъ, русскихъ и скандинавовъ); въ немъ сталъ мало по малу, изъ года въ годъ, сильнѣе застаиваться чисто мѣстный сецессіонный воздухъ, воздухъ „новой академіи“.

Благодаря этому начавшемуся застою, Мюнхенъ (die Kunststadt München) лишь въ этомъ году въ *первый* разъ видитъ у себя Зулоагу. Организаторы выставки позаботились достать у Бременскаго художественнаго общества извѣстный, кажется, всему свѣту портретъ

актрисы Консуэло (см. репродукцію въ „Мирѣ Искусства“ 1901 г., №№ 8—9). Въ первый же разъ мы видѣли въ Мюнхенѣ А. de la Gandara, приславшаго портретъ президента парижскаго совѣта Escudier и „Спящую молодую женщину“, вещи, отличающіяся спокойной величественностью и серьезностью рисунка и простой живописи. Сецессіонъ даетъ намъ случай видѣть и нѣсколько первоклассныхъ французовъ: здѣсь есть „Бурный вечеръ“ Ménard'a, огромная „Процессія“ Cottet, построенная на противоположеніи цѣлаго хора яркихъ красочныхъ пятенъ (фигуры въ бретонскихъ костюмахъ, хоругви на солнцѣ) къ спокойно обобщенной тѣни, въ которой потонули группы фигуръ по бокамъ и весь пейзажъ сзади; хорошій Blanche, чудесная небольшая вещь Aman-Jean (свѣтлая дама съ чернымъ вѣромъ) и 12 скучныхъ картоновъ (рисунки для госпитальной капеллы въ Беркѣ) Besnard'a. Изъ англичанъ мы встрѣчаемъ прежнихъ постоянныхъ участниковъ мюнхенскаго сецессіона: Austen Brown'a, Brangwyn'a, Greiffenhagen'a, Lavery, Neven du Mont, Alex, Roche и т. д. въ заключеніе съ об'англичанившимся Santer'омъ, который на этотъ разъ не внесъ въ свой „утренній разговоръ“ уже ни одной краски, кромѣ сѣровато-бѣлой и черной, чѣмъ и обезпечилъ себѣ безусловную гармонию. Кромѣ нѣсколькихъ малозначительныхъ итальянцевъ и, кажется, одного венгерца, сецессіонъ получилъ нѣсколько вещей изъ различныхъ нѣмецкихъ городовъ. Hans Thoma прислалъ свое „Стадо козъ“ (см. репродукцію въ „Мирѣ Искусствъ“ 1901 г. №№ 8—9) и свой тихо поэтичный „Лѣтній пейзажъ“, писанный еще въ 72 г.,—вещи, къ которымъ такъ хорошо подходитъ нѣмецкое слово „echt“. Изъ берлинскихъ сецессіонистовъ, поддерживающихъ сухо-оффиціальную связь съ Мюнхеномъ, мы видѣли двѣ хорошихъ вещи Leistikow и не очень плохого Z. v. Hoffman'a.

Что касается самого Мюнхена, то нужно прежде всего отмѣтить молодого художника Zichtenberger'a, выставяющаго только второй разъ.

Его рѣдкая любовь къ „живописи“ пошла на благодарную почву удивительно тонкаго чувства мѣры и яснаго пониманія смысла красочнаго пятна. Его *intérieurs*ы, чистые образцы интимной живописи, — источникъ наслажденія для настоящаго гастронома краски.— Изъ молодыхъ-же очень интересенъ Exter, который оставилъ свой стиль „Jugend“ и обратился больше къ живописной сторонѣ. Franz Stuck далъ, кромѣ обычныхъ за послѣдніе годы „продажныхъ“ головъ и портретовъ, большой двойной портретъ: самъ онъ стоитъ въ своей мастерской передъ большимъ, еще нетронутымъ холстомъ и какъ-бы готовится писать стоящую передъ нимъ жену.—Uhde, Habermann, Samberger, Kaiser, Becker, Keller, Reutlingen и изъ болѣе молодыхъ Schramm, Jank, Winternitz, — не измѣнились ни на волосъ. Думается, что они могутъ теперь писать и съ завязанными глазами.

II.

ГОДИЧНАЯ ВЫСТАВКА GLASPALASTA.

Огромное зданіе, соединяющее въ себѣ 75 разной величины залъ, такъ тщательно загорожено внутри отъ свѣта, что, бродя въ этомъ лабиринтѣ въ пасмурный день, спрашиваешь себя: зачѣмъ строили его отъ фундамента до крыши изъ стекла? Но легче спрятаться въ стеклянномъ зданіи отъ солнца, чѣмъ закупориться въ немъ въ наши дни отъ „свѣжаго воздуха“ въ искусствѣ.

Въ послѣднее время (особенно въ послѣдніе полтора-два года), въ средѣ Künstler-Genossenschaft пошли недоразумѣнія и раздоры, главнымъ образомъ, вслѣдствіе неправильныхъ дѣйствій и небрежности жюри. Многие даже старые члены-профессора вышли изъ состава общества и пробуютъ пристроиться со всѣми своими горными видами, оленями и тирольцами въ молодая общества и въ случаѣ неудачи (болѣе чѣмъ частой) выставляютъ въ художественныхъ магазинахъ. Вмѣсто Lenbach'a на президентское кресло посаженъ „извѣстный маринистъ“ Petersen. Однако всѣ эти внутреннія переустройства

ничѣмъ не отразились на вѣшнемъ видѣ выставки самой Künstler-Genossenschaft.

Несмотря на необыкновенную свою производительность, старѣйшее мюнхенское общество уже не могло-бы наполнить собою всего зданія и вѣшаетъ на дверяхъ нѣкоторыхъ залъ табличку „geschlossen“. Оно призываетъ себѣ на помощь своихъ близкихъ по духу собратій другихъ нѣмецкихъ городовъ и даже иностранцевъ и отводитъ имъ въ этомъ году 16 залъ. Съ другой стороны, и возникающія въ Мюнхенѣ молодая общества (послѣднее—Vereinigung für graphische Kunst) съ удовольствіемъ берутъ себѣ отдѣльныя залы, предлагаемыя имъ по настоянію принца-регента, „обезпокоеннаго паденіемъ „родового начала“ въ искусствѣ. Кромѣ только что названнаго, еще два такихъ-же общества (Scholle и Luitpoldgruppe) получили въ этомъ году 19 залъ. Трудно описать то ощущеніе, которое испытываешь при подчасъ неожиданномъ переходѣ изъ залы, увѣшанной „доброевѣстными“ и „старательными“ *пейзажами, жанрами и портретами*, въ залу, гдѣ видишь *картины*, лишенныя всякой старательности: будто кнутомъ хлестнетъ по глазамъ! Иногда вы даже сразу не скажете, красиво-ли это, какъ въ жаркій день, вскопивъ въ свѣжую воду, не можете сразу опредѣлить, насколько холодна вода. Иногда, наоборотъ, эта нестарательная зала кажется вамъ необыкновенно красивой и надо нѣкоторое время, чтобы разобратъ, что тутъ дѣйствительно хорошо и что только такимъ показалось. Особенно сильно это впечатлѣніе отъ затъ группы „Scholle“.

Захватывающе-сильный контрастъ между огромнымъ бѣлымъ пятномъ (бѣлый диванъ, на немъ совсѣмъ бѣлая дама съ бѣлымъ лицомъ и волосами, бѣлая-же борзая собака) и узкой полосой темнаго моря цвѣта индиго, между сѣрымъ небомъ, по которому тянутся темно-сѣрыя-же облака въ формѣ огромныхъ дикихъ гусей, и ярко-желтой клѣткой съ желтой канарейкой, висящей какъ бы на самомъ небѣ—таково одно изъ „панно для музыкальной комнаты“ Fr. Egler'a. Скучный и грязный въ своихъ портретахъ, этотъ молодой еще художникъ слишкомъ

эффектенъ и насильственно оригиналенъ въ картинахъ. Иначе, конечно, не можетъ и быть: разъ художникъ видитъ природу такъ безсильно и вяло (въ портретахъ), ему приходится *выдумывать* свои задачи, не имѣя истинной почвы подъ ногами; лишенный необходимой связи съ первоисточникомъ, онъ *долженъ* строить свой домъ „на пескѣ“. Я слышалъ, что упомянутую вещь Egler написалъ въ недѣлю, передъ самой выставкой. Это сообщается, то съ уваженіемъ, то съ восторженнымъ удивленіемъ. Но я не знаю, чему тутъ радоваться... Böcklin говорилъ, что истинная картина „должна представляться какъ-бы огромной импровизаціей“. Позволю себѣ прибавить, что при этомъ совершенно безразлично, создавалась-ли эта истинная картина въ восемь дней или въ восемь лѣтъ. Я принужденъ остановиться на этомъ обстоятельстве потому, что въ послѣднее время въ Мюнхенѣ все больше дорожатъ „быстротою производства“. Чтобы подъ нее поддѣлаться, художники безпорядочно нагромождаютъ кучи красокъ и кладутъ эти краски какими-то необыкновенными закорючками. И въ этомъ будто-бы сказывается темпераментъ. Нѣтъ ничего противнѣе и вреднѣе такихъ техническихъ *насильственныхъ* модъ. Искренній темпераментъ не поддѣлывается какими приемами. Онъ сказывается самъ и надолго приковываетъ къ себѣ вниманіе. Этимъ рѣдкимъ качествомъ отличается другой участникъ Scholle—Eichler. Въ его вещахъ обыкновенно искренняя поэзія идетъ объ руку съ тонкимъ и добродушнымъ юморомъ; онѣ не выдуманы, а возникли въ немъ сами изъ чистой любви къ природѣ. Въ жаркій день, по краю холма, въ тѣни густой листвы деревьевъ, идутъ четыре пожилыхъ господина съ сюртуками, переброшенными на руку, со сдвинутыми на затылокъ шляпами, за лентами которыхъ воткнуты сосновые вѣтки. Внизу, въ залитой солнцемъ долинь крестьяне убираютъ сѣно. — Walter Georgi занялъ цѣлую маленькую залу фризомъ, приспособленнымъ для печатанія въ простыхъ краскахъ и построеннымъ на сочетаніи бѣлаго, сѣро-зеленаго, свѣтло-желтаго и блѣдно-лиловаго тона. Это — различные осенніе пейзажи

иногда съ одной или двумя маленькими фигурами: большой бѣлый домъ вдали на холмѣ, передъ нимъ паркъ, смѣшанная листва котораго переходитъ къ одному краю въ большое свѣтло-желтое пятно, длинный сѣрый мостикъ и на немъ двѣ фигурки чернаго господина и блѣдно-лиловой дамы. Или сѣрый день, длинные ряды сѣрыхъ скамей и столовъ загороднаго кабака, желтые каштаны и пара меланхолическихъ куръ на первомъ планѣ.

Luitpold-gruppe въ своихъ 16 залахъ даетъ меньше интереснаго, чѣмъ 3 маленькихъ залы Scholle. „Гвоздемъ“ ея остается Raphael Schuster-Woldan, который впрочемъ на этотъ разъ тоже мало интересенъ. Bartels, Magg, Thog и мн. др. какъ-бы копируютъ свои старыя вещи. Много встрѣчается въ наши дни такихъ „хорошихъ“ вещей, о которыхъ, отвернувшись, моментально забываешь.

Большая коллекція умершаго недавно Faber du Fauga производитъ въ концѣ-концовъ тяжелое впечатлѣніе. Его раннія работы — сухи, академичны и часто прямо плохи. Позже онъ натолкнулся на взаимодействіе сильныхъ красочныхъ эффектовъ, на которомъ построены у него цѣлый рядъ подчасъ очень интересныхъ эскизовъ. Въ картинахъ-же онъ такъ и не сумѣлъ ни разу сохранить то главное что было намѣчено въ эскизѣ.

Въ обычной залѣ помѣщается Lenbach, который имѣетъ теперь одновременно большую свою выставку въ Künstlerhaus'ѣ. То, что мы видимъ въ Glaspalast'ѣ, большею частію не ново, а что ново, то часто не хуже стараго. Для маститой знаменитости и то, конечно, очень хорошо. Онъ, какъ Бурбоны, ничего не забылъ, но какъ-же съ него требовать, чтобы онъ еще чему-нибудь научился?

Въ залахъ Künstler-Genossenschaft и ея нѣмецкихъ, французскихъ, итальянскихъ и другихъ собратій между тусклыми вещами „старой“ школы здѣсь и тамъ колятъ глазъ безсовѣстныхъ поддѣлки подъ Dill'я, Zügel'я, всякихъ французовъ и, наконецъ и больше всего, подъ Böcklin'a; жалкія, торгашескія поддѣлки, надъ которыми не стоитъ даже и смѣяться.

В. Кандинскій.

ПОЛЬСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЪ.

Въ началѣ минувшаго года въ Варшавѣ появился новый польскій журналъ, посвященный искусству.

Еще не вышелъ въ свѣтъ первый № „Химеры“ (таково названіе журнала), какъ въ печати уже забили тревогу противъ „декадентства, начинающаго у насъ кампанію подъ флагомъ Химеры“.

Мнѣ не привелось имѣть въ рукахъ объявленія съ изложеніемъ программы журнала, его взглядовъ и убѣжденій. Да это и лишне, такъ какъ достаточно взять первую тетрадь, чтобы изъ нея тотчасъ-же выглянула яркая, типичная фізіономія народившагося изданія.

„Подобно религіи, метафизикѣ, мистикѣ—и искусство, это око, обращенное къ безконечности, это призма, сквозь которую мы всматриваемся въ бездонную глубь ея то съ той, то съ другой стороны. Поэтому-то не существуетъ новаго искусства; есть лишь новые способы, новыя попытки, новыя стремленія охватить, подъ новымъ угломъ зрѣнія, съ новой стороны, все то-же, вѣчно единое, всеобъемлющее единство бытія“.—Такъ думаетъ редакторъ Химеры, талантливый критикъ и мыслитель, Зенонъ Пшесмыцкій, той же вѣрою и убѣжденіемъ охвачены всѣ его немногіе сотрудники—Ст. Пжибышевскій и Ф. Ясеньскій.

Останавливаясь на этомъ основномъ и исходномъ взглядѣ Химеры на искусство я не стану, ибо въ настоящемъ номерѣ „Мира Искусства“ печатается статья Ст. Пжибышевскаго—„На путяхъ души“—гдѣ этотъ взглядъ развивается съ достаточной подробностью.

Въ содержаніи вышедшихъ 5 тетрадей пока перевѣшиваетъ беллетристика и поэзія. Но, какъ обѣщаетъ редакція, отдѣлъ художественной критики будетъ постепенно расширяться. Сейчасъ-же онъ исчерпывается двумя статьями З. Пшесмыцкаго (псевдонимъ — Миріамъ): „Борьба съ искусствомъ“ и „Японская гравюра на деревѣ“.

Кромѣ того, Ф. Ясеньскій помѣстилъ нѣсколько набросковъ объ архитектурѣ, музы-

кѣ и японцахъ. Если не считать рецензій Миріама о вновь вышедшихъ книгахъ и отчетовъ о текущихъ выставкахъ, то этимъ и ограничивается отдѣлъ художественной критики въ вышедшихъ выпускахъ Химеры.

Зато беллетристическій отдѣлъ поставленъ широко и свободно. Здѣсь пестрятъ имена писателей нынѣ здравствующихъ и давно почившихъ, польскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ, русскихъ, чешскихъ, испанскихъ. Помѣщены: „Аксель“ Вилье де Лиль Адама, Комедія Хр. Граббе, 9-ая глава изъ „По ту сторону...“ Фр. Нитче, „Старый морякъ“—С. Кольриджа, „Attalea princeps“—В. Гаршина, „На Синаѣ“—Юл. Зейера, „Лиценціатъ Торральба“—Рамона де Кампоамора, норвежскія и датскія пѣсни съ ихъ мелодіей и т. д.

Ст. Пжибышевскій далъ новую повѣсть—„Сыны земли“—не оконченную еще печатаньемъ, самое, кажется, характерное произведеніе этого выдающагося таланта, по крайней мѣрѣ среди тѣхъ его произведеній, что переступили русскую границу, здѣсь онъ весь вылился со своими взглядами на творчество, на созидающаго, т. е. на генія, т. е. на „сына земли“, съ его теоріей метамузыки, съ его діабололизмомъ, съ его любовью къ родной землѣ (въ повѣсти много автобіографическаго), наконецъ, съ психологіей любви.

Отмѣтимъ также вещи Каспровича, Реймонта и др.

Къ каждой тетрадкѣ прилагается на отдѣльныхъ листахъ по одному или по два воспроизведенія творчества того или другого художника. Къ I выпуску была приложена—„Химера“ Г. Моро, исполненная гелиографіей.

Текстъ журнала снабженъ обильно заставками, виньетками, концовками. Всѣ онѣ въ большинствѣ случаевъ обнаруживаютъ оригинальный талантъ ихъ авторовъ. Эта область искусства нашла среди польскихъ художниковъ довольно широкое распространеніе.

Бороздя и взрывая сбитую массу сонливаго общества, Химера не ограничивается однимъ воздѣйствіемъ при помощи печатнаго слова. Она устраиваетъ цѣлый рядъ слѣ-

дующихъ одна за другой выставокъ. Каждая посвящена только одному художнику и длится 2 недѣли.

Изъ художниковъ, чьи работы (въ воспроизведеніяхъ) были уже выставлены или же еще будутъ, отмѣчу нѣкоторыхъ: это—А. Дюреръ, А. Беклинъ, Фр. Гойя, Г. Моро, Барбизонская школа; Hiroshige (300 оригинальныхъ цвѣтныхъ гравюръ и нѣсколько оригинальныхъ-же альбомовъ), Hokusai (60 surimona и 40 альбомовъ), Utamago (100 грав.), Kuniyoshi (150 грав.), Shunsho и другіе, арабская орнаментика и много еще другихъ. Нѣкоторымъ выставкамъ предшествуютъ рефераты кого нибудь изъ участниковъ Химеры. Такъ о Г. Моро—рефератъ Э. Пшесмыцкаго; о Ф. Гойѣ—ст. Пжибышевскаго; о М. Клингерѣ—Ф. Ясеньскаго.

Какъ видно, задачи, принятыя на себя Химерою, интересны и значительны, и даже, какъ будто, непосильны для одного журнала, притомъ для журнала, рассчитывающаго не на большой кругъ читателей, а скорѣе на круговую враждебность и недоброжелательство.

В. П.

НА ПУТЯХЪ ДУШИ.

Подъ общимъ заглавіемъ „На путяхъ души“ я издаю томъ одной части моихъ критическихъ работъ, разбросанныхъ то въ „Жизни“ (Zusie) (сильно урѣзанныхъ), то въ разныхъ нѣмецкихъ журналахъ, то изданныхъ уже отдѣльными брошюрами.

Не имѣлъ и не имѣю я ни того желанія, ни того смѣшного честолюбія, какія повсемѣстно приписывались мнѣ,—создать какое-то новое направленіе, или - же литературную секту, ибо слишкомъ горжусь тѣмъ, что я самъ для себя;—я писалъ всѣ эти афоризмы и наблюденія безъ всякихъ претензій, со всею искренностью человѣка, дошедшаго послѣ долгаго размышленія до, хотя-бы и ошибочнаго, синтеза, однимъ словомъ, я пробовалъ смотрѣть на художника, откинувъ всѣ случайные и второстепенные факты, проникнуть

въ его глубочайшее существо. Нѣтъ мнѣ по этому никакого дѣла до того, по какимъ жизненнымъ путямъ проходилъ тотъ или другой художникъ. Это любопытство предоставляю камердинерамъ, подсматривающимъ за своимъ господиномъ сквозь замочную скважину. А впрочемъ внѣшнюю жизнь художника вырабатываетъ, соотвѣтственно своей надобности, метафизическое существо въ художникѣ, то существо, что творитъ и чьимъ орудіемъ является личность художника. Художникъ живетъ, какъ долженъ, а не какъ хочетъ. Всѣ личныя наслажденія, печали, страданія, всѣ безумія и мученія производитъ въ художникѣ это творческое первичное существо, дабы черпать изъ нихъ новый порывъ къ творчеству. А можетъ быть эта внѣшняя жизнь есть лишь проявленіе всѣхъ творческихъ страданій и безумій.

Нѣтъ мнѣ, равнымъ образомъ, никакого дѣла до того, подъ какими вліяніями „формировалось“ это творческое существо. Это чисто случайныя, ничего не означающія вещи. Всякій истинный художникъ совершенно самобытенъ. Онъ приходитъ въ міръ съ извѣстнымъ, тѣсно-ограниченнымъ запасомъ силъ, а запасъ этотъ тѣмъ или инымъ способомъ, но долженъ быть выгруженъ. Внѣшнее воздѣйствіе служитъ лишь раздраженіемъ творческаго существа, благодаря чему нагроможденный въ душѣ запасъ творческихъ силъ переходитъ изъ бессознательнаго состоянія въ сознательное.

То обстоятельство, что я въ своей книгѣ представляю иноземныхъ художниковъ, — фактъ совершенно второстепенный, такъ какъ тутъ дѣло касается не иностраннаго или-же своего художника, а только творческаго существа художника вообще. Что этотъ художникъ—французъ, а тотъ—полякъ,—это вполне безразлично. Единственно исключительнымъ важнымъ обстоятельствомъ является путь, по которому ступаетъ душа художника.¹⁾

Дѣло не касается, слѣдовательно, націо-

¹⁾ У насъ понялъ это Мириамъ (Зенонъ Пржесмыцкій), посвятивъ Метерлику свое великолѣпное, единственное въ своемъ родѣ, изслѣдованіе.

нальности творческаго существа, а его отличія отъ всякаго другаго его организма и индивидуальности.

* * *

А при такой точкѣ зрѣнія всякое творческое существо является для критика равно интереснымъ, равно святымъ, ибо критикъ, разсматривающій проявленія души, смотритъ на творческое существо съ высоты метафизическаго мышленія.

Говоря о произведеніяхъ художниковъ Мунка и Вигеланда, я не стѣснялся никакими взглядами. Въ качествѣ художника, разсматривающаго проявленія души, я обладаю тѣмъ-же, по меньшей мѣрѣ, правомъ, какое имѣетъ всякій біологъ, которому никто не думаетъ зажимать рта, хотя-бы онъ и описывалъ самыя отвратительныя проявленія жизни.

Сверхъ того, пишу я не для дѣтей, не для барышень, а лишь для художниковъ и людей, доросшихъ до культуры чисто художественной, т. е. для людей, въ искусствѣ не ищущихъ „пользы“ и умѣющихъ отдѣлать его отъ дѣлъ общественныхъ и этическихъ.

* * *

Я не думаю писать никакой программы, не сомнѣваюсь, что то, что я выскажу—уже высказано, но къ заключеніямъ, нижеизложеннымъ, я пришелъ совершенно самостоятельнымъ путемъ, путемъ, развитіе котораго, а можетъ быть и окольные тропинки, можно прослѣдить, начиная отъ моихъ первыхъ, еще неувѣренныхъ критическихъ очерковъ („Chopin und Nietzsche“ и „Ola Hansson“) и вплоть до того момента, пока мои взгляды не приобрѣли нынѣшней устойчивости.

Я не думаю дать исчерпывающей системы, скорѣе это—вольные афоризмы, взгляды, которые я сначала набрасываю, а въ дальнѣйшемъ слѣдованіи развиваю и дополняю, такъ что въ концѣ концовъ—какъ по крайней мѣрѣ кажется это мнѣ—даю цѣльный образъ своихъ взглядовъ на искусство. Взглядовъ, но не программы—и при-

томъ взглядовъ, раздѣляемыхъ со мной горстью художниковъ, произведенія которыхъ я стремлюсь возсоздать и сдѣлать пониманіе ихъ доступнымъ. Этимъ объясняется то, что я выражаюсь во множественномъ числѣ...

* * *

Искусство, въ нашемъ пониманіи его,—это ни „прекрасное“, ни „ein Theil der Erkenntniss“ какъ называетъ его Шопенгауэръ, равнымъ образомъ не признаемъ мы ни одной изъ тѣхъ безчисленныхъ формулъ, какія ставила эстетика, начиная отъ Платона и вплоть до старческихъ нелѣпостей Толстого.

Искусство,—это воспроизведеніе того, что вѣчно, воспроизведеніе, независящее отъ всяческихъ перемѣнъ или случайностей, независимое ни отъ времени, ни отъ пространства, а слѣдовательно: воспроизведеніе сущности, т. е. души. И притомъ души, безразлично, проявляется-ли она во вселенной, или въ человѣчествѣ или въ единичномъ индивидуумѣ.

Искусство поэтому является воспроизведеніемъ жизни души во всѣхъ ея проявленіяхъ, независимо отъ того, хороши-ли они или дурны, безобразны, или красивы.

Это собственно составляетъ основной пунктъ нашей эстетики.

* * *

Вчерашнее искусство было на побѣгушкахъ у такъ называемой нравственности. Даже самыя могучіе художники, за малыми исключениями, не были въ состояніи разсматривать проявленія души отдѣльно отъ столь перемѣнчивыхъ понятій, какъ понятія моральныя или-же общественныя; всегда нуждались они для своихъ произведеній въ морально-народной тогѣ. Искусство въ нашемъ пониманіи его, не знаетъ случайнаго классифицированія проявленій души на хорошія или-же злыя, не знаетъ никакихъ основаній, будь то моральныя или общественныя; для художника, въ нашемъ пониманіи его, равно цѣнны всѣ проявленія души. Критикъ не заглядывается на ихъ случайную цѣнность,

не считается съ ихъ случайнымъ дурнымъ или-же хорошимъ воздѣйствіемъ на человека или на общество, онъ только взвѣшиваетъ ихъ относительно силы, въ какой они проявляются.

А слѣдовательно субстратъ нашего искусства существуетъ для насъ единственно со стороны своей энергіи, вовсе независимо отъ того, является-ли онъ добромъ или-же зломъ, прекраснымъ или безобразнымъ, чистотой или гармоніей, порокомъ или добродѣтелью.

* * *

Художникъ возсоздаетъ поэтому жизнь души во всѣхъ проявленіяхъ; ему нѣтъ никакого дѣла ни до общественныхъ правъ, ни до этическихъ, онъ не знаетъ случайныхъ разграниченій, именъ, формулъ, ни одного изъ этихъ корытъ, рукавовъ и русель, въ какіе общество втокнуло огромный потокъ души и тѣмъ ослабило его. Художникъ знаетъ лишь—повторяю—силу, съ какою душа вырывается наружу.

Искусство—это проявленіе души во всѣхъ состояніяхъ, оно наблюдаетъ ее на всѣхъ путяхъ, слѣдуетъ за ней въ вѣчность и пространство, погружается съ нею въ прахъ бытія и воздымается въ радужныя вершины.

Искусство не имѣетъ никакой цѣли, есть цѣлью само въ себѣ, оно абсолютъ, ибо является ограниченіемъ абсолюта—души.

А являясь абсолютъ, оно не можетъ уже быть смиренно никакой уздечкой, не можетъ быть въ услуженіи у какой нибудь идеи, является господиномъ, родникомъ, изъ котораго вся жизнь вышла.

Искусство стоитъ надъ жизнью, вникаетъ въ суть вещей, читаетъ обыкновенному человеку скрытыя письмена, не вѣдаетъ ни правъ, ни границъ, знаетъ лишь одну извѣчную постоянность и жизненную силу души, связуетъ душу человека съ душой всей природы, а душу отдѣльной особи считаетъ проявленіемъ первой.

Искусство тенденціозное, искусство поучающее, искусство-развлеченіе, искусство-патріотизмъ, искусство, имѣющее какую-либо

нравственную или-же общественную цѣль перестаетъ быть искусствомъ и становится „biblia pauperorum“ для людей, не умѣющихъ думать, или слишкомъ мало образованныхъ, чтобъ быть въ состояніи прочесть соотвѣтственныя руководства—и для такихъ нужны учителя, а не искусство.

Дѣйствовать на общество дидактически или морально, будить въ немъ патріотизмъ или-же общественные инстинкты съ помощью искусства, значитъ принижать послѣднее, сталкивать съ высоты абсолюта до жалкой случайности жизни, и художникъ, дѣлающій это, недостойнъ имени художника.

Демократическое искусство, искусство для народа стоитъ еще ниже.

Народу нуженъ хлѣбъ—не искусство; а будетъ онъ имѣть хлѣбъ, тогда и самъ найдеть себѣ путь къ искусству.

Сводитъ искусство съ его пьедестала, таскать его по всѣмъ рынкамъ и улицамъ—это дѣяніе святотатца.

* * *

Искусство, понятое такимъ образомъ, становится высочайшей религіей, а жрецомъ ея—художникъ. Онъ индивидуаленъ только внутренней силой, съ какою воспроизводитъ состояніе души, поэтому онъ является космической, метафизической силой, черезъ которую проявляются абсолютъ и вѣчность.

Онъ былъ первымъ пророкомъ, который раскрывалъ всякую будущность, объяснялъ руны заплеснѣвшаго прошлаго, былъ магомъ, что проникалъ въ глубочайшія тайны, постигалъ таинственныя звенья вселенныхъ, предугадывалъ и открывалъ ихъ взаимодействіе и изъ этого знанія создавалъ себѣ мощь, останавливавшую звѣзды на небѣ въ ихъ бѣгѣ, былъ великимъ мудрецомъ, знавшимъ невѣдомѣйшія причины и создававшимъ новыя, никогда еще не предучуяныя синтезы: этотъ художникъ, это „ipse philosophus daemon Deus et omnia“.

Художникъ не является ни слугою, ни путеводителемъ, не принадлежитъ ни народу, ни міру, не служитъ никакой идеѣ и никакому обществу.

Художникъ стоитъ надъ жизнью, надъ міромъ, онъ господинъ, не подлежащій никакому праву, не ограниченный никакой людскою силой.

Онъ равно святъ и чистъ, воспроизводитъ ли онъ величайшія преступленія, обнаруживаетъ-ли отвратительнѣйшую грязь, или-же, вперяя взоръ въ небо и проникая имъ свѣтлость Бога.

Ибо не знаетъ онъ правъ и ограниченій, которыя вписываютъ въ то или другое русло проявленія души человѣческой, онъ знаетъ единственно только силу этихъ проявленій, одинаково мощную въ добродѣтели или въ преступленіи, въ развратѣ или въ молитвенномъ сосредоточеніи.

* * *

Художникъ, желающій поучать „нищихъ духомъ“, желающій быть ихъ вожатымъ, пусть лучше сдѣлается агитаторомъ или оснуетъ огромныя фаланстеры, о какихъ мечталъ Фурье, ибо царство нищихъ духомъ—хлѣбъ, не искусство.

Художникъ, склоняющійся къ требованіямъ отдѣльнаго общества, поддакивающій ему, предлагающій ему разжеванный и легкій для пищеваренія кормъ...—но это не художникъ, а послушный рабочій.

Художникъ, жаждущій хлопковъ и жалующійся на слабое признаніе толпы, стоитъ еще въ передней искусства, не чувствуетъ еще себя господиномъ, который не протягиваетъ руки за милостыней, но самъ щедрой рукой кидаетъ ее въ толпу и не хочетъ благодарности—ея жаждетъ только плебей духомъ, ее жаждутъ только выскочки.

Художникъ, жалующійся, что, разбрасывая сокровища своего духа, оскверняетъ душу свою соприкосновеніемъ съ толпой, ошибается. Человѣкъ, не признающій никакихъ правъ, стоящій надъ толпой, надъ міромъ, оскверненъ быть не можетъ.

* * *

Народъ—это частица вѣчности, и въ немъ сидятъ корни художника, изъ него, изъ родной земли, извлекаетъ художникъ жизнен-

нѣйшую силу свою. Въ народѣ коренится художникъ, но не въ его политикѣ, не въ его внѣшнихъ перемѣнахъ, въ томъ лишь только, что вѣчно въ народѣ—въ его отличіи отъ всѣхъ другихъ народовъ, неизмѣнномъ и исконномъ: въ расѣ.

Поэтому нелѣпостью будетъ упрекать художника, въ нашемъ его пониманіи, за отсутствіе народности, ибо въ немъ сильнѣе всего проявляется „сущный“ духъ народа, онъ—это мистическій король-духъ, слава преображеніе народа.

Нелѣпо упрекать художника за „туманный мистицизмъ“. Искусство, въ нашемъ пониманіи его, метафизично, создаетъ новые синтезы, добирается до ядра всѣхъ вещей, проникаетъ во всѣ тайники и глубины—а вѣдь есть еще люди, для которыхъ это мистика (нѣчто вродѣ спиритизма,—хе, хе...)

И еще разъ повторяю на всевозможныя возраженія, которыя могутъ насъ встрѣтить,— не знаемъ мы никакихъ правъ, ни правственныхъ, ни общественныхъ, не знаемъ никакихъ взглядовъ, всякое проявленіе души является для насъ чистымъ, святымъ, глубиной и тайной, коль скоро оно сильно.

II.

Основнымъ положеніемъ всего, такъ называемаго, „новаго“ искусства, всѣхъ теченій и направленій въ искусствѣ является, слѣдовательно, понятіе души, какъ огромной силы, души, переходящей изъ одной вѣчности въ другую, души, которая постоянно, невѣдомой силой понуждаемая, нисходитъ на землю, возвращается обратно въ лоно вѣчности и снова воплощается, уже болѣе богатая, сильная и сознательная, чѣмъ въ первый разъ и такъ безъ конца, пока наконецъ не доходитъ до сознанія всей своей силы, проникаетъ въ сокровеннѣйшія вещи, охватываетъ отдаленнѣйшія и скрытнѣйшія звенья, т. е. пока не становится гениемъ, и не разверзается въ своемъ абсолютѣ, во всей роскоши своей „наготы“.

За этимъ тѣснымъ и малымъ сознаніемъ

за этимъ сознаваемымъ Я, за всѣмъ тѣмъ, чѣмъ должны мы довольствоваться въ обыденной жизни, за такъ называемой логической координаціей и ассоціаціей впечатлѣній (необходимыми для того, чтобы приспособиться и привыкнуть къ внѣшнимъ условіямъ жизни), кроется огромное трансцендентное сознание всѣхъ состояній, какія до сей поры пережила душа, сознание всѣхъ міровъ, въ лонѣ которыхъ дремала она втеченіе цѣлыхъ вѣковъ, сознание всебытія, всѣхъ силъ и тайнъ природы.

А слѣдовательно, въ нашемъ пониманіи душа человѣческая есть абсолютное сознание, изъ-же остается и впредь послѣ своего воплощенія, но лишь мелкая частица этого абсолютнаго сознания проявляется въ умѣ, какъ личное Я, ничтожная часть его изрѣдка проявляется во снахъ, видѣніяхъ, въ моменты необычныхъ и сильныхъ напряженій духа, еще-же меньшая выдѣляется изъ сознания сокровеннѣйшихъ и знакомыхъ древности тайнъ,—какъ чудо; но безмѣрные просторы, непорочныя, безграничныя святыни его абсолютнаго намъ вовсе невѣдомы.

Да! За тѣснымъ кругомъ сознательныхъ состояній нашего Я существуетъ внутренній океанъ, море тайнъ и загадокъ, гдѣ бушуютъ страшныя бури, тамъ обрѣтаются тайники Сезама, полныя сокровищъ, чудесъ и вещей, словамъ не дающихся.

Одинъ разъ, на мгновеніе, въ тысячную секунду, падеть въ этотъ мракъ кровавая молнія, и тогда въ страхъ и ужасъ мы закрываемъ глаза, ибо сознание этихъ вещей разрываетъ мозгъ.

Есть въ нашей душѣ удивительно запутанныя и перекрещивающіяся галлерей, гробницы воспоминаній о жизни предъ жизнью, подземные корридоры, куда никогда еще не проникалъ свѣтъ. Только лишь въ темныя ночи пылающихъ сновъ нѣтъ-нѣтъ, да и ударитъ зеленое пламя, раздастся звукъ, точно отдаленнѣйшее, тайнѣйшее эхо, блеснетъ предчувствіе, будто отраженіе блѣдной звѣзды въ кипѣнны темныхъ волнъ.

Но рѣдко, рѣдко раскрывается эта глубь передъ очами человѣка; мы скользимъ даль-

ше по тонкой скорлупѣ льда, подъ которымъ покоится мистическое mare tenebrarum и не приемотриваемся къ этимъ какимъ-то далекимъ и непонятнымъ воспоминаніямъ и предчувствіямъ, какія, словно тѣни заморскихъ кипарисовъ, передвигаются по стеклистой поверхности нашего сознанія.

Существуютъ, однако, люди, рѣдкіе люди, стремящіеся постояннымъ возвращеніемъ на землю къ воплощенію послѣдняго идеала человека: генія. Существуютъ люди, предъ очами которыхъ обнажается все, что пережила душа ихъ, существуютъ люди, въ которыхъ абсолютная душа гораздо сильнѣе сознается, нежели въ другихъ, которые въ безмѣрномъ самоуглубленіи видятъ волшебныя картины и рай не отъ міра сего, слышатъ мелодіи и звуки, о какихъ не грезило ухо людское, разливы красокъ, какихъ обыкновенный глазъ не можетъ подмѣтить.

Такой человѣкъ—созидающій.

Этимъ рѣдкимъ людямъ дано узрѣть блескъ этого загадочнаго бытія, дѣйствительнаго бытія, дано имъ проникновеніе въ неизвѣданныя силы души, однимъ словомъ, дано имъ усознать состоянія души, какъ абсолютныя, широко за гранью той мелкой ея частички, что составляетъ наше сознательное Я.

И вотъ какая разница ложится между вчерашнимъ творчествомъ и тѣмъ, какое для насъ является послѣднимъ и вождѣлѣннымъ идеаломъ, къ которому мы стремимся.

Для созидающаго, какого мы знаемъ, человѣкъ существовалъ, какъ законченное существо, за личнымъ и сознательнымъ Я котораго не было никакихъ тайнъ, никакихъ глубинъ, который отвѣчалъ и страдалъ за свои поступки, ибо хорошо „зналъ“, что онъ дѣлаетъ и къ чему стремится, однимъ словомъ, человѣкъ съ сознаниемъ причинъ и слѣдствій, который въ состояніи въ любой моментъ сознательно создать себѣ ту или другую причину, что повлечетъ за собою тѣ или другія послѣдствія.

И вотъ онъ творилъ человѣка съ свободною волею.

Для насъ человѣкъ является, какъ существо, въ мотивахъ, ощущеніяхъ котораго, во

всемъ, что онъ дѣлаетъ, проявляется лишь мельчайшая частичка безконечнаго, абсолютнаго сознанія и сознательное Я котораго— только пѣна, выкидываемая по временамъ океаномъ на берегъ.

А если прежній созидающій опирался на сознательныя, логическія связи мыслей, оперировалъ ассоціаціями мыслей такъ, какъ онъ въ общемъ, при помощи собранныхъ уже опытовъ и законовъ, связуются въ мозгу, оперировалъ внѣшними вещами, которыя почиталъ за нѣчто абсолютное, въ ложномъ пониманіи, будто „извнѣ“ и „внутри“ совершенно покрываются, тогда наоборотъ: представитель новаго искусства совсѣмъ отворачивается отъ этого „извнѣ“, какъ отъ вещи случайной, переменнѣйшей, уходитъ въ себя, охватываетъ въ своей душѣ вещи, словамъ не дающіяся, разыскиваетъ за обманчивой картиной такъ называемой дѣйствительности цѣлую, мельчайшую сѣть побужденій, вліяній и взаимовоздѣйствій, имѣющихъ мѣсто между всей природой и человѣкомъ, однимъ словомъ, не дается въ обманъ сознанію и ищетъ всѣхъ причинъ за его предѣлами.

Извѣстный намъ созидающій воссоздавалъ „вещи“, новый созидающій воссоздаетъ свое душевное состояніе; тотъ ординировалъ вещи и впечатлѣнія такъ, какъ онъ входили въ его умъ, вѣря въ ихъ объективность, этотъ, наоборотъ, воспроизводитъ только ощущение, какія вызываютъ въ немъ эти вещи.

Отсюда также и эта прозрачность, разумность, эта — классичность стараго производства и, наоборотъ, эта ославленная, будто бы, нелогичность новаго творчества, это безразуміе, „болѣзненность“ и — *least not least* „идіотизмъ“.

Резюме.

Душа — это абсолютъ, а мельчайшее ея проявленіе — это сознательное Я.

Абсолютное сознаніе — (а въ человѣческихъ понятіяхъ, значитъ, неизмѣримые просторы безсознанія) — это абсолютный геній.

Вся тоска человѣческая, стремленія къ „идеалу“, жажда совершенствованія, это, собственно, была тоска о сознаніи все новыхъ, все дальнѣйшихъ просторовъ абсолютной души.

Всякое совершенство достигалось тѣмъ, что человѣкъ замыкалъ глаза на „реальную“ дѣйствительность, углублялся въ себя, изслѣдовалъ и наблюдалъ явленія своей собственной души, и свѣтъ, излучающійся изъ этого очага всебытія, разъяснялъ ему всѣ сокровенности и загадки.

Такъ дошли до сверхчеловѣческой силы библейскій пророкъ, египетскій магъ, средневѣковый „колдунъ“ и нашъ Словацкій въ „Король-Духъ“.

То, что мѣшало совершенствованію себя, что препятствовало все болѣе широкому усознанію абсолюта, то была одержимость чело-вѣчества страшнымъ, злобнымъ обольщеніемъ, Майей, которой такъ боялся индусъ, фантомомъ дѣйствительности...

Вслѣдствіе этого ослѣпленія человѣкъ вырвалъ изъ души своей центральную картину явленій, выкинулъ ее наружу, утратилъ чувство содѣланнаго и сдѣлалъ изъ явленія души обманнѣйшій фетишъ: абсолютъ.

И такимъ образомъ создалъ двѣ дѣйствительности, одну внѣшнюю и другую внутреннюю.

Быть можетъ, это было необходимо, дабы удержать при жизни „породу“, необходимо, чтобы приспособиться къ жизни, но отъ этого пострадала внутренняя, единственная, первичная дѣйствительность: душа.

Человѣкъ перенесъ дѣйствительность за себя, и то, что въ немъ было абсолютнымъ, стало за нимъ случайнымъ, разрозненнымъ, безсвязнымъ.

Ибо въ минуту, когда онъ чувственно долженъ былъ воспринять эту фиктивную дѣйствительность, онъ терялъ въ себѣ абсолютное сознаніе всѣхъ вещей.

Онъ долженъ былъ разорвать на части то, что постоянно и едино.

Онъ долженъ былъ раздѣлить время на части, ибо его бѣдное сознаніе работаетъ въ интервалахъ и не улавливаетъ уже времени

за секундою; изъ непрерывности времени повывлавливалъ онъ тамъ и сямъ оторванныя части и называлъ это причиной и слѣдствіемъ. А имѣя эти двѣ фиктивные данныя, онъ убилъ въ себѣ сознаніе абсолютной непрерывности бытія и создалъ произволеніе и отвѣтственность. На этомъ фиктивномъ заключеніи онъ построилъ всю громаду своихъ моральныхъ и общественныхъ основъ.

Затѣмъ онъ долженъ былъ разорвать всѣ вещи въ пространствѣ, ибо зрительное чувство одинаково неизмѣнно ограничено—долженъ былъ порвать цѣльность на части, ибо умъ слишкомъ слабъ, чтобы быть въ состояніи объять предметъ во всей его неразрывности—когда слышалъ онъ звукъ, онъ въ то-же время не чувствовалъ его запаха, не видѣлъ его очертаній.

И эту разрозненность, переименованіе и искривленность всѣхъ явленій онъ называлъ реальностью, а правильное воспроизведеніе этой фиктивной реальности въ томъ-же самомъ порядкѣ, системѣ, рядахъ, переименованьяхъ въ безсильномъ умѣ—называлъ реализмомъ.

Все вчерашнее искусство, за малымъ исключеніемъ того, которое создавалъ гений, было искусствомъ реальнымъ.

Дѣленіе его на идеальное и реалистическое опирается развѣ только на извѣстныхъ данныхъ этической и религіозной природы.

* *

Искусство—откровеніе души.

Все вчерашнее искусство — искусство реалистическое—было бездорожіемъ души.

* *

Резюмирую дальше.

Душа едина и недѣлима; усознанная ея частичка требуетъ этихъ нѣсколькихъ бѣдныхъ чувствъ, но за чувствами кроется одинъ нераздѣльный органъ, въ которомъ дѣйствуютъ миллионы чувствъ, въ которомъ каждое явленіе объявляется во всѣхъ своихъ цѣностяхъ, объявляется, какъ единство и абсолютъ.

Звукъ тамъ въ то-же время и краска, и запахъ, и все то, чему нѣтъ выраженія въ рѣчи.

Это есть понятіе чего-то неуловимаго; всякое впечатлѣніе перестаетъ быть предметомъ мысли, а становится самимъ собой: феноменомъ.

Въ этой глубинѣ, въ абсолютномъ сознаніи, теряютъ цѣнность всякія ассоціаціи мысли, созданныя помощью чувствъ, а завязываются новыя, единственно дѣйствительныя звенья и сцѣпленія—ощущеній.

За чувственной ассоціаціей, звука-ли со звукомъ, или краски съ краскою, существуетъ, при посредствѣ ощущеній, ассоціація разнообразнѣйшихъ впечатлѣній, ибо они имѣютъ ту-же почву, что и ощущенія: въ моментъ, когда они сошли въ душу, они соединились тамъ неразрывно и равно интенсивно.

Добраться до этой глубины, до этого абсолютнаго сознанья, проникнуть въ него—вотъ, къ чему мы стремимся.

Мы стремимся раскрыть новыя кругозоры, обнажить тайныя и до сихъ поръ въ слова не заключенныя вещи, связуя впечатлѣнія, не чувственно, но помощью ощущеній.

Методъ, какимъ мы пользуемся въ данномъ случаѣ, это передача и воспроизведеніе ощущеній, мыслей, впечатлѣній, сновъ, видѣній, непосредственно такъ, какъ они проявляются въ душѣ, безъ логической связи, во всѣхъ ихъ внезапныхъ прыжкахъ и сцѣпленіяхъ.

Ибо за тѣмъ, что бѣдному уму мѣщанства сдается смѣшнымъ идиотизмомъ, кроется всегда глубина.

III.

Существуетъ двоякій путь, чтобъ искусствомъ объять жизнь.

Одинъ—широкій, торный, беззаботный и удобный, другой-же—крутой, ведущій чрезъ пропасти, полный смертельныхъ опасностей.

Совсѣмъ, какъ въ сказкѣ.

Удобный путь, это путь ума, бѣдныхъ почти чувствъ, охватывающихъ жизнь только

въ ея случайностяхъ, въ ея печальной и глупой повседневности.

Обрывистый, полный пропастей путь, это путь души, жизнь для которой—тяжкій сонъ и болѣзненное предчувствіе какой-то иной жизни и запредѣльности, предчувствіе иныхъ звеньевъ и иныхъ глубинъ, чѣмъ тѣ, которыхъ бѣдный, бѣдный нашъ умъ можетъ достигнуть.

Различны эти пути, ибо умъ—это будень, день работы и труда, это математика, это логика, душа-же это—рѣдкій праздничный день, нѣчто, чего ни правиломъ, ни логикой не объемишь, это блаженство и воскресеніе рода человѣческаго.

Для ума—дважды два—четыре, для души, можетъ быть, миллионъ, ибо она не знаетъ интервала ни во времени, ни въ пространствѣ. Для ума предметъ существуетъ лишь во времени и пространствѣ, для души существуетъ безпредметная, внѣпространная, внѣвременная сущность вещей.

Непонятное уму завершается въ душѣ, все обнажающей отъ случайности формы, въ какой оно представляется уму. Она видитъ только неизвѣданныя вещи, то, что бѣжитъ извѣчнымъ потокомъ, независимо отъ всякихъ превращеній и перемѣнъ, отъ одного полюса вѣчности къ другому, безъ конца, безъ края. Видитъ она то, что тянется на протяженіи всѣхъ временъ и всѣхъ родовъ: „matrix“ всѣхъ явленій.

Душа—это органъ, объемлющій безконечныя, безпредѣльныя вещи, органъ, въ которомъ сливаются въ одно небо и земля; душа—это неизмѣнно внутрь направленный взглядъ, это состояніе, въ которомъ вся, на миллионъ частей расколота, жизнь объединяется въ одно великое солнце, миллионы членовъ—въ одно огромное тѣло, а миллионы столѣтій рождаются въ одной секундѣ.

Умъ—это матеріализмъ въ предѣлахъ знанія, это наука о наименьшемъ сопротивленіи силы, это психофизика—это социализмъ и безчисленныя экономическія системы, рождающіяся на свѣтъ съ цѣлью осчастливить—ха, ха—осчастливить человѣка помощью коллективизма труда, это бессмысленное искусство,

искусство аршина и хорошихъ глазъ, искусство, передъ которымъ склоняется толпа.

Художникъ, тѣшущійся обладаніемъ этого аршина и пары хорошихъ глазъ, возсоздаетъ все „такъ, какъ оно есть“. А слѣдовательно—типы людей съ хорошо выписанными носами, прачекъ у колодца, крапинки свѣта, разливающіяся по хребту какой-нибудь старой клячи, волковъ въ степи, порою степь подъ снѣгомъ, порою—безъ снѣга. Ну, и такъ до безконечности.

Для такого художника женщина—пользуясь однимъ изъ обычнѣйшихъ примѣровъ—является существомъ, безконечно благороднымъ, или простой бездѣлушкой, является обычной Марусей или прерафаэлистской Кунигундой, кокеткой или-же туго зашнурованной, неприступной Миссъ.

Иначе для художника, идущаго путями души.

Женщина Ропса—это ужасная, космическая сила. Его женщина, это женщина, пробудившая въ мужчинѣ страсть, приковавшая его къ себѣ коварной и фальшивой лаской, воспитавшая его одноженцемъ, утончившая его инстинкты, ухватившая стихію его вождѣлннй въ новыя формы и привившая ему ядъ сатанинской боли.

И въ болѣзненномъ экстазѣ творчества Ропсъ обрѣлъ давно утраченныя звенья, связующія насъ съ средними вѣками. Это уже не мужчина, прозакладывающій жизнь за смѣшную цѣну пятиминутнаго наслажденія; онъ не страдаетъ уже больше для женщины, но растетъ въ дикой ненависти къ этой страшной губительной силѣ, становится фанатическимъ обвинителемъ, который-бы охотнѣе всего приговорилъ женщину къ костру, только-бы избавить міръ отъ этого „величайшаго зла“.

Для художника толпы любовь, это—или нечеловѣчески-плоскій романтизмъ любимцевъ нашей публики, или перечно-комичная и скучная эротика Гюи де Мопассана, или приторно-сладкая поэзія халатовъ, доставляемая модисткамъ Петромъ Нансеномъ, или-же сиропно-отвратительная порнографія Габріэля д'Анунціо.

Для художника-избранника любовь, — это болѣзненное, полное тревоги сознание невѣдомой страшной силы, кидающей двѣ души другъ на друга и жаждущей слить ихъ въ одно, это интенсивное страданіе, въ которомъ ломится душа, ибо она не въ силахъ свершить дѣла Новаго Завѣта, факта этого слиянія въ одно, факта абсолютнаго андрогинизма. Для такого художника любовь, — это неслыханное сознание какой-то страшной глубины, предчувствіе какого-то дна въ безднѣ души, по которому переливается жизнь тысячи генерацій, тысячи вѣковъ ихъ страданій и мученій, ихъ экстазъ множенія и жажда бытія.

Такъ понялъ любовь и Мункъ и такую минуту экстаза, боли, страха предъ ужасомъ воспроизвелъ онъ въ своей „Мадоннѣ“ (см. главу о Мункѣ).

Портретъ работы художника въ одинъ аршинъ — это въ наилучшемъ случаѣ вѣрная, цвѣтная фотографія. Портретъ Шумана, написанный Феликсомъ Валлотомъ, — это „душа“ Шумана, когда она скитається и плачетъ въ интродукціи къ сонатѣ „fis-mol“, когда она раздрающе кричитъ въ больномъ „Cupio dissolvi“, въ „Vision“, когда въ *povelete fis-mol* описываетъ она безумные круги, блуждаетъ туда и назадъ, чтобы вдругъ въ дикихъ прыжкахъ завести тарантуловую пляску св. Вита.

И въ душѣ такого художника-избранника нѣтъ границъ между тономъ и звукомъ. Совершенно разнородныя ощущенія сливаются въ одинъ равноцѣнный отзвукъ, музыка становится линіей, звукъ запахомъ: „Les parfums, les couleurs et les sons se repondent“.

Очевидно: все сіе — безумство, аномальное, нездоровое, больное — хе, хе...

Ибо здоровое общество, которому нужно давать ясную, истолкованную, достаточно пережеванную пищу, ненавидитъ глубины, осмѣиваетъ всякую тайну и все, что не можетъ понять, обзываетъ безумствомъ.

И дѣйствительно, никогда еще ненависть обывательства къ душѣ не была такъ сильна, какъ нынче, подъ абсолютнымъ господствомъ естественныхъ наукъ, денегъ и проституціи.

Съ бѣшенымъ самоабвеніемъ преслѣдуютъ и притупляютъ ея проявленія.

Въ наукѣ настало великое открытіе и одинъ великій кличъ: Фактовъ! фактовъ! фактовъ!

Въ политикѣ и въ общественной жизни — грязь, глупость, обструкція, деньги и стремленіе къ „счастью“.

Въ искусствѣ — натурализмъ, въ широчайшемъ его значеніи, какъ выраженіе „дѣйствительности“.

„Die Phantasie ist Notbehelf“ взываетъ папа натуралистовъ, Либерманъ. Значитъ остается, согласно извѣстной формулѣ Золя, темпераментъ. Но и темпераментъ — лишь фраза. Искусству, какое возлюбило наше время, въ литературѣ нужны записныя книжки, въ живописи — хорошій глазъ и вѣрная рука. Обыкновенный солдатъ не нуждается въ большемъ — и, чудное дѣло, самыя знаменитыя откровенія нашего времени: милитаризмъ и натурализмъ сходятся въ своихъ стремленіяхъ; оба они означаютъ гибель индивидуализма и казарменное униформированье.

Нѣкогда искусство воздѣлывали только тѣ, кто имѣлъ милость божію, пророки, скрывавшіеся въ пещерахъ, чтобы предаваться страшнымъ видѣніямъ освобожденной души, анахореты, жившіе въ пустыняхъ и одиночествѣ. Во времена грековъ поэтъ былъ экстазикомъ, мышленіе было святостью, и Сократъ не чувствовалъ холода, когда, во время вдохновенія мысли, босой стоялъ въ снѣгу. Средневѣковый художникъ приготавливалъ душу долгими молитвами и постами. Въ судорожномъ сосредоточеніи всего своего существа умолялъ онъ св. Духа о милости, прежде чѣмъ приступалъ къ дѣлу. Нынѣшній художникъ нуждается въ другого рода приготавливаніяхъ: онъ сталъ репортеромъ, а сильнѣйшія шпоры его къ творчеству — недостатокъ въ деньгахъ.

Новѣйшій художникъ долженъ прежде всего отвѣчать одному важному условію: долженъ быть глушь, долженъ стать воплощенной глупостью, — если только онъ уже не представляетъ ея. Ему думать нельзя, онъ долженъ отучиться отъ мышленія, если только

онъ уже не критикъ, ему нельзя видѣть въ природѣ больше того, что можетъ дать хорошая фотографія.

Но независимо отъ этого *profanum vulgus* идутъ жрецы, приносящіе жертвы—душѣ, горсточка, въ которой традиціи прошлыхъ временъ о святости мышленія и святости искусства живутъ сильнѣй, чѣмъ когда-либо, горсточка, творящая только въ мгновенія интенсивнѣйшаго подъема души и мучительнѣйшей ея вспышки, новые пророки, проповѣдующіе вѣчное возвращеніе души, преисполненные милости мистики, объемлющіе міръ не глазомъ и ухомъ, но таинственнымъ органомъ души, синтезирующимъ органомъ, который видитъ лишь вѣчныя, неизвѣданныя вещи и добирается до ихъ сердцевины.

Ст. Пшибышевскій.

(Перев. съ польскаго В. Пермиловскаго).

Ж У Р Н А Л Ы.

„*Les Arts*“, годъ первый, №№ 1—4.

Глядя на этотъ журналъ, проникаешься завистью. Какъ это французы могутъ съ такою легкостью, при обиліи уже существующихъ художественныхъ журналовъ, выпускать еще новый, и столь интересный, и столь дешевый? И существуетъ онъ вѣроятно не только безъ субсидій, но еще приноситъ доходъ своему издателю, для котораго главное затрудненіе состоитъ лишь въ томъ, чтобы найти хорошаго и свѣдущаго редактора. Разъ такое лицо найдено—все устраивается само собой. Фабрики наперерывъ предлагаютъ ему образцы своей бумаги, одинъ дешевле другого и одинъ лучше другого. Куча фотографовъ къ его услугамъ. При заказываніи клише онъ не получаетъ никакихъ огорченій. Понятія пошлины, таможи, цензуры для него не существуютъ. Организация торговли печатными произведеніями не оставляетъ желать ничего лучшаго. Словомъ, заграничному редактору-издателю художественнаго журнала открыто поле для всякихъ улучшеній, и техническая сторона дѣла его нисколько не

волнуетъ. У насъ положеніе дѣла—совершенно обратное. Руководитель художественнаго изданія становится прямо рабомъ техническихъ неурядицъ, рабомъ монополистовъ-техниковъ, которые, будучи ограждены отъ заграничной конкуренціи запретительной пошлиной, отнюдь не думаютъ о томъ, чтобы хоть нѣсколько удовлетворяютъ предъявляемымъ къ нимъ художественнымъ требованіямъ. Само собой разумѣется, что когда фабрика галошъ желаетъ напечатать для распространенія своихъ издѣлій милліоны автотипическихъ отпечатковъ съ галоши, въ натуральную величину, то это ея желаніе съ успѣхомъ можетъ быть выполнено мѣстными, русскими, цинкографическими заведеніями. Но когда эти заведенія съ особой любовью принимаютъ лишь заказы на „калошные“ клише, считая это самымъ выгоднымъ и съ неудовольствіемъ встрѣчаютъ чисто художественные заказы, выполнение которыхъ требуетъ особой тщательности—то положеніе дѣла мѣняется. Приходится или мириться съ отпечатками, искажающими оригиналъ, или обращаться къ помощи „заграницы“, т. е. путаться съ таможней, почтой и, наконецъ, терять лишнее время.

Возвращаясь къ „*Les Arts*“, замѣтимъ, что какъ по содержанію, такъ и по внѣшности этотъ дешевый журналъ (2 франка выпускъ) заслуживаетъ особаго вниманія. Въ первыхъ четырехъ выпускахъ журнала помѣщенъ рядъ снимковъ съ различныхъ предметовъ искусства изъ частныхъ коллекцій Ротшильда, Фулька, Руара, съ лучшихъ произведеній салона нынѣшняго года—и т. д. Смѣшеніе эпохъ, стилей, родовъ искусства—дѣлаетъ содержаніе журнала веселымъ и разнообразнымъ. Донателло рядомъ съ Фальгьеромъ, Зулоага рядомъ съ Ватто—такія неожиданныя сопоставленія производятъ впечатлѣніе и придаютъ жизнь журналу.

* * *

„*Die Zeit*“ № 402.

Вопросъ о стилѣ тѣсно связанъ съ вопросомъ о культурѣ. Чѣмъ характернѣе, цѣль-

нѣе культура данной эпохи—тѣмъ характернѣй ея стиль. Послѣдній создается не усиленіями отдѣльныхъ лицъ, а является продуктомъ самыхъ глубокихъ основъ культуры.

Карлъ Шеффлеръ, въ статьѣ „о кризисѣ въ художественной промышленности“ („Die Zeit“ № 402) высказываетъ нѣсколько любопытныхъ мыслей о культурной роли зодчества—какъ создателя новаго стиля.

„Обновители архитектурныхъ формъ, говоритъ авторъ, создали въ сущности не архитектурный, а декоративный стиль. Онъ очень богатъ и разнообразенъ, но созданъ какъ-то слишкомъ скоро и выказалъ слишкомъ большую способность приспособленія. Было-бы крайне любопытно съ точки зрѣнія исторіи искусства, прослѣдить, какъ эволюція современнаго пониманія формы и ея задачъ шла черезъ художественную промышленность, а не черезъ архитектуру, что бывало до сихъ поръ въ эпоху созданія стилей. Можно доказать, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ бессознательнымъ стремленіемъ къ архитектурѣ, которое пробуетъ свои силы въ чисто декоративной области, прежде чѣмъ перейти къ разрѣшенію спеціально архитектурныхъ задачъ... Нынѣшній подъемъ декоративнаго вкуса, не даетъ гарантіи въ томъ, что въ будущемъ дѣло выработки стиля обезпечено. Сила коности, сила застоя велики и находятся въ постоянномъ дѣйствіи. Такимъ образомъ, все движеніе грозитъ остановиться на первыхъ же шагахъ. Художники думаютъ, что они сдѣлали свое дѣло, и мало смотрятъ впередъ. Достигнутые результаты преисполняютъ ихъ гордости, которая не достаточно обоснована, такъ какъ легко достигнутые результаты являются въ сущности лишь слѣдствіемъ давно назрѣвшей необходимости. Теперь только и начинается серьезная работа. Находка новыхъ формъ въ орнаментѣ—есть только первый шагъ. Въ искусствѣ деталей—художники выказали свои способности, но достигнутые ими результаты являются лишь нюансомъ въ сферѣ созданія настоящаго стиля.

„Дѣло не въ декоративныхъ украшеніяхъ. Дѣло въ созданіи новой, великой архитектуры,

которая должна обхватить все пластическія искусства. Надо воплотить вѣчные законы въ такія формы, которыя соответствовали-бы нашему современному міросозерцанію. Великая необходимость, которая управляетъ человекомъ на началахъ той-же закономерности, какъ и всемія космосомъ, должна быть постигнута какъ красота, такъ-же наивно, какъ постигалъ ее нѣкогда античный міръ или готика. Это стремленіе воплотить въ образахъ вѣчно дѣйственную силу природы и вселенной въ сущности своей глубоко религіозно. И всякое великое зодчество возможно только на основѣ глубокихъ морально-философскихъ идей. Зодчій, отыскивающий пластическіе символы божественной необходимости, дѣлаетъ то-же, что и всякій молящійся передъ алтаремъ. Въ своемъ сознательномъ творествѣ, отыскивая явныя, чувственныя формы красоты для неявнаго, сокрытаго закона, зодчій проявляетъ то-же высокое ощущеніе жизни, какъ и поэтъ. Съ культурной точки зрѣнія—онъ стоитъ даже выше послѣдняго, потому-что его творчество по самой сущности своей—активно, утвердительно, тогда какъ поэтъ достигаетъ иногда наивысшихъ точекъ творчества въ тѣ моменты, когда ему удается воплотить свои страданія, свое пассивное, отрицательное отношеніе къ жизни.

„Самое низменное соприкасается съ самымъ высшимъ. Соціальныя и экономическія потребности диктуютъ архитектурѣ ея задачи, новыя условія обработки матеріала вліяютъ на выполненіе этихъ задачъ такъ-же, какъ и самыя банальныя потребности нашей жизни. Но все это должно служить для великаго зодчаго лишь поводомъ для грандіознаго просвѣтленія и просвѣщенія. Свѣтъ красоты, очищенной отъ грубой дѣйствительности и случайностей, красоты, въ которой находятъ свое удовлетвореніе духъ народовъ, долженъ свѣтитъ въ теченіи столѣтій и пережить преходящую суету“.

Такую постановку вопроса нельзя не признать правильной. Стиль, оторванный отъ жизни, отъ міросозерцанія эпохи, не есть стиль, а лишь попытки (можетъ быть и гениальныя) индивидуальнаго творчества.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, для новаго стиля, обращеннаго лицомъ къ будущему—прошлаго не должно существовать. Всякая перефразировка старыхъ архитектурныхъ формъ есть лишь реставрація, есть отрицаніе творчества. Надо сознаться, что въ этомъ отношеніи преобладаніе „музейнаго“ направленія въ эстетическихъ кругахъ нашего времени крайне вредно отзывается на творствѣ. Всякое созерцаніе исключаетъ дѣйствіе. Въ области воспріятія ощущеній, въ области созерцанія мы сдѣлали большіе успѣхи. Намъ, вмѣщающимъ индусскую архитектуру наравнѣ съ Версалемъ, кажется смѣшнымъ, какъ это въ XVIII вѣкѣ могли считать готику продуктомъ варварства. Мы все любимъ, все цѣнимъ, все понимаемъ, и поэтому не можемъ ничего создать. Боясь вандализма и варварства мы становимся кладбищенскими консерваторами, охранителями въ полномъ смыслѣ слова.

Д. Ф.

КНИГИ.

✓ К. Байэ. Исторія Искусствъ. Переводъ подъ редакціей и съ добавленіями проф. Г. Павлуцкаго, съ прибавленіемъ главы о древнерусскомъ искусствѣ В. Г. Георгіевскаго. 350 рис. въ текстѣ, 28 фототипич. таблицъ и 2 табл. въ краскахъ. Изд. С. В. Кульженко. Кіевъ. 1902. Ц. 4 р.

Выпуская въ свѣтъ русской переводъ книги С. Ваует, проф. Павлуцкій задавался цѣлью дать популярную книгу по исторіи искусства, предназначенную для учащагося юношества. Сама по себѣ книга Байэ мало интересна и представляетъ, собой въ сущности лишь краткій и довольно безцвѣтный конспектъ популярныхъ лекцій. Въ этомъ отношеніи книжка Мутера, изданная въ дешевой и столь распространенной серіи учебниковъ Göschen¹⁾, гораздо интереснѣе. Она написана увлекательно, живо, и можетъ дѣйствительно заинтересовать читателя и привлечь

¹⁾ Т. I, въ переводѣ К. Д. Вальмонта, вышелъ въ свѣтъ на русскомъ языкѣ въ 1900 г.

къ себѣ его симпатіи, но, какъ всякая талантливая вещь, она слишкомъ субъективна, въ ней много рискованныхъ заключеній и мало обоснованныхъ обобщеній. Байэ, съ сухой педантичностью, ничего не навязывая и отнюдь не увлекая, даетъ новичку въ области искусства путеводную нить для занятій, даетъ почву для распредѣленія художественнаго матеріала. Въ этомъ отношеніи мысль перевести эту книгу нельзя не признать удачной.

Французскій оригиналь этого сочиненія крайне бѣдно иллюстрированъ. А въ исторіи искусства — иллюстрація почти все. Разсужденія о творствѣ художника или характеристика стилей, безъ нагляднаго примѣра, становятся для малосвѣдущаго человека столь-же скучными, какъ классификація растений въ учебникѣ ботаники. Но проф. Павлуцкій восполнилъ этотъ существенный пробѣлъ книги Байэ, и не только тѣмъ, что снабдилъ ее многочисленными иллюстраціями, а главнымъ образомъ тѣмъ, что сдѣлалъ подборъ ихъ очень толково и интересно. Насколько это было въ предѣлахъ намѣченной имъ задачи, онъ съ большимъ тактомъ и педагогическимъ чутьемъ выдвинулъ все дѣйствительно художественное и значительное, не безъ умысла, должно-быть, затѣнивъ всѣ тѣ шедевры, которые, несмотря на свою общепризнанность, нѣсколько помертвѣли подъ взглядомъ современнаго человека.

Въ общемъ, иллюстраціи исполнены хорошо и чисто. Нѣкоторыя вышли мутно, въ виду того, что издателямъ вѣроятно пришлось пользоваться не фотографіями, а автотипіями.

Къ книгѣ приложенъ и краткій очеркъ русскаго искусства, опять съ толкомъ и любовью иллюстрированный.

Очеркъ составленъ нѣсколько вяло, но зато вполне безпристрастно. Молодой современной школѣ отведено подобающее ей мѣсто и такимъ художникамъ, какъ Врубель и Сомовъ, удѣлено должное вниманіе, наряду съ В. Васнецовымъ и Нестеровымъ.

Д. Бѣжаницкій.

М. и В. И. Успенскіѣ. Замѣтки о древне-русскомъ иконописаніи. Извѣстные иконописцы и ихъ произведенія. Св. Алимпій и Андрей Рублевъ. Спб. 1901, стр. 70, ц. 2 р.

Книга открывается интереснымъ рисункомъ изъ старо-печатнаго кіевскаго патерика: „пришествіе иконописцевъ изъ Царьграда въ монастырь Печерскій, како силою Божіею понуждени приплыша“. Старина любила устанавливать такими чудесными сказаніями взаимную связь фактовъ, родство которыхъ явно чувствовалось, но не устанавливалось непосредственно. Такъ и въ язычествѣ одинъ, напримѣръ, греческій гимнъ изъ VII ст. до Р. Хр. повѣствуетъ, какъ Аполлонъ силою пригналъ корабль къ новому своему храму, чтобы сдѣлать плывшихъ своими служителями и первыми представителями культа.

Довѣряясь западу, мы долго представляли византійскихъ грековъ только „лукавыми царедворцами“ и дипломатами. Западъ отмѣтилъ въ нихъ то, что было ему замѣтнѣе, но не умѣлъ уловить болѣе глубокой основы византійскаго народнаго характера. Намъ, духовнымъ дѣтямъ Византіи, все яснѣе становится, что своего внесла Византія во всемірную культуру. Если древніе греки были народъ-художникъ, если желѣзная сила Рима родила государственность и право, то византійцы были народомъ-мыслителемъ, народомъ-богословомъ. Это были своеобразные рыцари духа по преимуществу.

Изслѣдованіе г. г. Успенскихъ важно и интересно, какъ всякая работа, раскрывающая въ деталяхъ это духовное наше ученичество у Византіи. Оба художника, о которыхъ въ книгѣ идетъ рѣчь, были монахи. Мысли обоихъ, какъ и творческія воспріятія, вращались въ традиціонномъ кругу византійскаго богословствованія, византійскаго священнаго искусства. Оба творили, но творили какъ-бы анонимно, скрадывая личное, свое, за общимъ, святымъ, разъ навсегда преподаннымъ отъ отцовъ и наставниковъ. Въ церковномъ пѣснопѣніи св. Алимпію дана художественная характеристика всей его художественной дѣятельности. „Разгорѣвшись алканіемъ неописанной славы Божіей,—поется въ церкви,—ты напи-

салъ на скрижаляхъ сердца образъ непрестанной любви къ Пречистой Богородицѣ“ и въ самомъ дѣлѣ всѣ приписываемыя этому монаху-художнику XII вѣка иконы написаны съ единой мыслью—служенія величію Богородицы. „Lumen Coeli sancta Rosa“ вспоминается невольно...

Андрей Рублевъ, монахъ Сергіевской лавры подъ Москвой, работалъ въ XV вѣкѣ. Его кисти приписываютъ, напримѣръ, фрески Успенскаго собора во Владимірѣ, открытыя въ 59—60 г. г. и представляющія, по словамъ проф. Покровскаго, — „такое монументальное явленіе, равнаго которому мы не знаемъ въ стѣнописяхъ до 17-го ст. (картина Страшнаго Суда,—эсхатология, опять-таки близкая религиозной мистикѣ византійца).

Вотъ отзывъ покойнаго московскаго профессора Шевырева о другой иконѣ кисти Рублева: „Письмо византійское, превосходное. Необычайная красота и грація разлиты по ликамъ ангеловъ, чисто греческимъ.“

Мы видимъ, что греко-царьградскія традиціи остаются и здѣсь во всей силѣ.

* * *

А. И. Успенскій. Пять вновь открытыхъ иконъ кисти Симона Ушакова. М. 1901 г. стр. 16.

Д. И. Треневъ. Иконы царскаго изографа Симона Ушакова въ Московскомъ Новодѣвичьемъ монастырѣ. М. 1901 г., стр. 59.

Какъ робка еще, какъ запугана наша молодая наука православной иконографіи! Вотъ мы читаемъ о вновь открытыхъ иконахъ Ушакова, относящихся къ 1682—3 годамъ. Старина почтенная! Г. Треневъ удостовѣряетъ, что и эти иконы отмѣчены обычными достоинствами Ушаковского письма, — „нѣжностью тоновъ окраски и мягкостью переходовъ отъ тѣней къ свѣту“ но тотчасъ-же, съ робкой оглядкой на западъ и „вѣжливой уклонкой“ какъ говорилось въ старину, добавляетъ: „многіе его лики, по всей справедливости, можно было-бы поставить отнюдь не ниже таковыхъ кисти лучшихъ западныхъ древнихъ художниковъ“.

Не потому-ли мы такъ робки и, въ крайнемъ случаѣ, почитаемъ возможнымъ поста-

вить себя „не ниже таковых“, что не научились еще, какъ слѣдуетъ, передавать по русски слова нашихъ вѣчныхъ учителей и наставниковъ? Читайте г. Тренева: „когда Христа изображаютъ лѣтъ 30, онъ не болѣе некрасивъ, какъ и всѣ люди 30 или 40 лѣтъ“. Такъ передаетъ русскій авторъ слова французскаго богослова-иконографа.

И еще потому мы такъ робко озираемся „на западъ солнца“, что, какъ дѣятели и зрители церковнаго искусства, развивались мы въ условіяхъ нѣсколько иныхъ, нежели тамъ, на счастливомъ западѣ. Вотъ г. Тренивъ съ радостью, съ восторгомъ сообщаетъ объ одной Ушаковской иконѣ, что „реставрація не тронула античной первоначальной раскраски ея дивныхъ ликовъ и одѣяній.“ Таково русское и—увы!—слишкомъ оправданное фактами понятіе о реставраціи. „Художникъ - варваръ кистью сонной“...

Въ другомъ, или въ этомъ-же случаѣ живопись иконы сохранилась благодаря „сплошной ризѣ, которая оставляла открытыми только лики и руки изображеній“. Это еще преосв. Порфирій замѣтилъ, что „Москва предпочитаетъ чеканъ живописи“. Вотъ и чеканъ пригодился.

Зато и г. Тренивъ, и г. Успенскій не находятъ словъ, чтобъ достойно характеризовать „художественную“ дѣятельность реставратора-иконописца г. Чирикова, не далѣе, какъ въ 1900 году „подновившаго“ нѣкоторыя Ушаковскія иконы. И даже не безъ покровительства науки, какъ указываетъ г. Тренивъ, т. к. за реставраціей наблюдалъ членъ Археологическаго Общества. „Подобные реставраторы, замѣчаетъ г. Успенскій ¹⁾, пользуются у насъ (?) репутаціею хорошихъ, знающихъ мастеровъ и успѣшно... портятъ по московскимъ церквамъ множество прекрасныхъ старинныхъ памятниковъ православной иконографіи“.

Quousque tandem? Когда-же „художникъ-варваръ“ останется и „у насъ“ безъ почитателей?
Д. Шестаковъ.

¹⁾ Товарищъ предсѣдателя Церковно Археологическаго отдѣла общества любителей Духовнаго Просвѣщенія.

ЗАМѢТКИ.

Въ № 24 „Театра и Искусства“ помѣщена статья г. Варнеке, касающаяся пресловутаго „интервью“ съ г-номъ Озаровскимъ и замѣтки о немъ г-на Философова. Вопросъ о томъ, какъ надо ставить на сценѣ современнаго театра античныя трагедіи — слишкомъ важенъ и серьезенъ, чтобы бесѣдовать о немъ въ полемическомъ тонѣ, а потому пока замѣтимъ лишь, что мы абсолютно несогласны съ основной точкой зрѣнія г-на Варнеке, будто-бы античная трагедія сохранила лишь одно художественное значеніе. Конечно, художественная сторона играетъ очень важную роль, но не въ ней все дѣло.

Обращаясь, въ частности, къ предстоящей постановкѣ „Ипполита“, замѣтимъ, что онъ пойдетъ съ декораціями и костюмами по проектамъ художника Л. Бакста, котораго тоже надо причислить къ числу „составителей первоначальнаго проекта“.

Въ короткій промежутокъ времени скончались три русскихъ художника, пользовавшихся въ свое время довольно большимъ успѣхомъ у широкой публики. Мы говоримъ о Риццони, Якобіѣ и М. Клодтѣ. Имъ досталось на долю пережить свою славу и умереть почти въ неизвѣстности.

Скончался извѣстный французскій художникъ Бенжаменъ Констанъ.

Чешское художественное общество „Манесь“ устроило въ Прагѣ выставку произведеній Родэна. Ко времени выставки было приурочено торжественное чествованіе скульптора.

Намъ доставленъ отчетъ Московскаго Общества Любителей за 1901 г. Какъ извѣстно, отчетъ этотъ послужилъ предметомъ бурныхъ преній въ теченіи двухъ общихъ собраній общества. Мы не будемъ входить въ обсужденіе вопроса о томъ кто виноватъ въ возникшей неурядицѣ и на чьей сторонѣ правда. Замѣтимъ лишь, что выходъ изъ членовъ общества художниковъ Остроухова, Полѣнова и Сѣрова еще и еще разъ доказываетъ, что всѣ эти „поощряющія искусства“ общества отжили свой вѣкъ и давно уже не только не нужны искусству, но скорѣй даже

оказываютъ вредъ ему. У насъ въ Петербургѣ тоже есть подобное московскому обществу, которое, при помощи нѣсколькихъ дряхлыхъ любителей, не любящихъ искусство, тихо влачить свое жалкое существованіе только потому, что имѣетъ многочисленныя дома и капиталъ, съ которыми что нибудь да надо дѣлать. Итакъ, предоставимъ мертвымъ погребать своихъ мертвецовъ.

Пятая международная художественная выставка въ Венеціи откроется 22 апрѣля 1903 г. и продлится до 31-го октября. На приобрѣтеніе художественныхъ произведеній въ музей современнаго искусства городъ ассигновалъ 100 тыс. франковъ.

Общество Охраненія стараго Парижа—открыло конкурсъ любительскихъ фотографій съ живописныхъ деталей Парижа. Всѣ представленныя на конкурсъ снимки будутъ выставлены въ Petit Palais. Хорошо было-бы, если-бы по случаю двухсотлѣтія Петербурга нѣчто подобное было устроено и у насъ.

Парижскій муниципальный совѣтъ открылъ конкурсъ на составленіе художественныхъ вывѣсокъ.

Въ юньскомъ номерѣ „Revue Illustrée“ помѣщена статья Daniel Roche'a, посвященная творчеству И. Е. Рѣпина. Статья иллюстрирована десятью снимками съ произведеній художника.

12 іюня скончался на 38-мъ году жизни проф. Отто Экманъ. Покойный художникъ не отличался выдающимся дарованіемъ, но какъ свѣдущій, умный и вполне современный чело-вѣкъ, онъ сыгралъ очень крупную роль въ исторіи развитія современнаго декоративнаго искусства. Съ неутомимымъ рвеніемъ Экманъ работалъ во всѣхъ областяхъ прикладнаго искусства. Извѣстны его керамическія издѣлія, проекты рисунковъ для матерій, шрифтовъ, чеканка по мѣди, наконецъ, онъ исполнялъ проекты обстановокъ въ современномъ стилѣ. Съ 1897 г. Экманъ состоялъ профессоромъ декоративнаго искусства въ школѣ берлинскаго музея прикладныхъ искусствъ. Творчеству художника былъ посвященъ № 7 журнала „Deutsche Kunst und Dekoration“ за 1900 г.

Редакторъ-издатель С. П. Дягилевъ.

М - I - Ф - 6906



ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СОКРОВИЩА РОССИИ.

Ежемесячный иллюстрированный сборникъ,
издаваемый
ИМПЕРАТОРСКИМЪ
Обществомъ Поощренія
Художествъ,

подъ редакціей Александра БЕНУА.

Сборникъ состоитъ изъ 1) *таблицъ* иллюстрацій (12 въ номерѣ, 144 въ году) 2) объяснительнаго къ нимъ *текста* и 3) *художественной хроники*.

ТАБЛИЦЫ посвящены исключительно художественнымъ произведеніямъ, находящимся въ Россіи. (Архитектурныя сооруженія, картины скульптура, церковная утварь, мебель, бронза, шитые, ковры, кружева, матеріи, оружіе, и проч.).

ПОЯСНИТЕЛЬНЫЙ къ таблицамъ **ТЕКСТЪ** содержитъ историческія данныя объ изображенныхъ предметахъ, эстетическую ихъ оцѣнку и біографическія свѣдѣнія объ ихъ творцахъ. Текстъ печатается на русскомъ и французскомъ языкахъ.

Содержаніе ХРОНИКИ: Отчеты о дѣятельности Императорскаго Общества Поощренія Художествъ по разнымъ его учрежденіямъ, выставки: русскія и иностранныя, новыя книги, некрологи скончавшихся художниковъ и другія извѣстія.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Безъ доставки 6 руб. Съ доставкой въ предѣлахъ Россіи 8 р. Съ пересылкой за границу 10 рублей.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и въ редакціи Сборника: С.-Петербургъ, Мойна, д. № 83. (№ телефона 2665).

ВЫШЕЛЪ ИЗЪ ПЕЧАТИ

томъ первый изданія

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

Первый томъ посвященъ произведеніямъ Д. Г. Левицкаго (1735—1822). Въ немъ помѣщено около 100 снимковъ съ работъ художника, всѣ дошедшія до насъ гравюры съ портретовъ его работы, нѣсколько гравюръ работы отца художника Г. К. Левицкаго, а также портреты, писанные съ самого художника В. Л. Боровиковскимъ и И. Е. Яковлевымъ.

Изъ работъ Д. Г. Левицкаго помѣщены въ снимкахъ, исполненныхъ гелиогравюрой (39), фототипіей (25) и автотипіей (41), всѣ портреты мастера, о которыхъ было возможно собрать какія либо свѣдѣнія.

Въ текстѣ помѣщены статьи: „Жизнь Д. Г. Левицкаго“ В. П. Горленко и „Произведенія Д. Г. Левицкаго“ С. П. Дягилева, а также сохранившіеся документы, какъ официальные (формулярн. списокъ, прошенія въ Имп. Акад. Худож., постановленія Совѣта Имп. Акад. Худ. и пр.), такъ и частные. Документы напечатаны in extenso.

Всѣ оставшіеся отъ подписки экземпляры находятся на складѣ въ книжномъ магазинѣ М. О. Вольфъ. (С.П.Б. Гостиный Дворъ 18).

Изданіе редакціи журнала „Миръ Искусства“.

Открыта подписка на 1902 годъ (4-й годъ изданія) на художественный
иллюстрированный журналъ

„МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ выходитъ въ 1902 году по прежней программѣ и въ прежнемъ
объемѣ, одинъ разъ въ мѣсяцъ, книжками въ 10—12 листовъ в^о, съ многочислен-
ными иллюстраціями въ текстѣ и съ художественными приложеніями (гелиографіи,
фототипіи и хромолитографіи) на отдѣльныхъ листахъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

	На годъ.	На 1/2 года.
Съ доставкой въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
„ пересылкой иногороднимъ	12 „	6 „
„ „ за границу	14 „	7 „

Долускается разсрочка. Первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчи-
ковъ 2 р. 50 к., для иногороднихъ 3 р. Затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Товарищества *М. О. Вольфъ*
(С.П.В., Гостиный Дворъ, № 18; Москва, Кузнецкій мостъ, 12). Подписной годъ начи-
нается съ 1-го Января.

Полные экземпляры „Міръ Искусства“ продаются *исключительно* въ редакціи жур-
нала (Спб., Фонтанка, 11) по слѣдующимъ цѣнамъ:

Годъ I—(1899)—20 р. (безъ перес.)
„ II—(1900)—40 р. „ „

За 1901 г. имѣются лишь №№ 4—12 (7 руб. безъ перес.). *Первые три номера за
1901 г. разошлись сполна.*

Цѣна № 4-го—1 р. 20 к. съ перес. 1 р. 50 к.



1

1902

258 низ

№5-6
[т. ?]

ВЫДАВАТЬ
В ФОНДЕ

МФ